

### Dritte Gattung.

In Folge der zu diesen Gattungen gewählten Taktart enthält hier der eine Contrapunkt Viertelnoten, während der Cantus firmus und die zwei andern Contrapunkte vor wie nach aus ganzen Noten bestehen. Auch um diese Gattung genau kennen und correct machen zu lernen, bedarf es ausser dem bereits schon früher Gesagten nur noch, dass man sich die drei nachstehenden Regeln merkt.

**Erste Regel.** Ob der Anfang mit einem vollständigen oder unvollständigen Dreiklange gemacht werden kann, hängt hauptsächlich von der Lage der Stimmen ab; in allen Fällen muss aber der Grundton im Basse enthalten sein.

**Zweite Regel.** Um alle fehlerhaften Fortschreitungen zu vermeiden, darf im ersten, dritten — und selbstverständlich auch im vierten — Takttheile keine Oktave oder Quinte zu Gehör gebracht werden, wenn der darauffolgende Niedertakt ein ähnliches Intervall enthält; zum Beispiel:

Obschon derartige Sätze von manchen Theoretikern als zulässig bezeichnet werden (besonders wenn sich die Oktaven und Quinten wie hier, zwischen einer Mittel- und äussersten Stimme befinden) so sind sie doch keineswegs musterhaft zu nennen, und taugen also auch am allerwenigsten in die strenge Schreibart.

**Dritte Regel.** Liegt der Cantus firmus in der Ober- oder in einer Mittelstimme, so erhält der vorletzte Takt den vollständigen Dreiklang der fünften Stufe oder dessen erste Umkehrung. Befindet sich aber der Cantus firmus im Basse, alsdann sind im vorletzten Takte zwei Akkorde nöthig; nämlich zuerst der Dreiklang der zweiten Stufe (der hier meistens ohne Quinte bleiben muss), und nach diesem die erste Umkehrung des Dreiklangs der siebenten Stufe, welcher in den Schluss führt. Ich gebe indessen von jeder Versetzung des Cantus firmus nur eine Schlussart dieser Gattung an; in wieferne noch andere Schlüsse möglich sind, wird man an den gleich nachfolgenden Beispielen sehen.

## Erstes Beispiel.

Mit dem Cantus firmus im Sopran.

In A-dur.

First system of the first example. It consists of four staves. The top staff is the Soprano part, labeled 'Cantus firmus.', and contains a single half note on A4. The second staff is the Treble Clef part, containing a melody of eighth notes. The third staff is the Alto Clef part, containing a single half note on A3. The fourth staff is the Bass Clef part, containing a single half note on A2. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Second system of the first example. It consists of four staves. The top staff is the Soprano part, containing a single half note on A4. The second staff is the Treble Clef part, containing a melody of eighth notes. The third staff is the Alto Clef part, containing a single half note on A3. The fourth staff is the Bass Clef part, containing a single half note on A2. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

## Zweites Beispiel.

Mit dem Cantus firmus im Alto.

In D-dur.

First system of the second example. It consists of four staves. The top staff is the Soprano part, containing a single half note on D4. The second staff is the Treble Clef part, containing a single half note on D4. The third staff is the Alto part, labeled 'Cantus firmus.', and contains a single half note on D3. The fourth staff is the Bass Clef part, containing a single half note on D2. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is common time (C).

Second system of the second example. It consists of four staves. The top staff is the Soprano part, containing a single half note on D4. The second staff is the Treble Clef part, containing a single half note on D4. The third staff is the Alto part, containing a single half note on D3. The fourth staff is the Bass Clef part, containing a single half note on D2. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is common time (C).

**Drittes Beispiel.**  
**Mit dem Cantus firmus im Tenore.**

In G-dur.

Cantus firmus.

**Viertes Beispiel.**  
**Mit dem Cantus firmus im Basse.**

In C-dur.

Cantus firmus.

## Fünftes Beispiel.

Mit dem Cantus firmus im Soprane.

In A-moll.

First system of the fifth example. It consists of four staves. The top staff is the Soprano part, labeled 'Cantus firmus.', and contains a single whole note chord (A3, C4, E4) in each of the eight measures. The second staff is the Treble clef piano part, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes. The third staff is the Alto clef piano part, containing whole notes. The bottom staff is the Bass clef piano part, also containing whole notes. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Second system of the fifth example. It continues the four-staff structure. The Soprano part remains a single whole note chord. The Treble clef piano part continues its melodic line, which includes some chromaticism (sharps and naturals). The Alto and Bass clef piano parts continue with whole notes. The system concludes with a double bar line.

## Sechstes Beispiel.

Mit dem Cantus firmus im Alte.

In D-moll.

First system of the sixth example. It consists of four staves. The top staff is the Alto part, labeled 'Cantus firmus.', and contains a single whole note chord (D3, F3, A3) in each of the eight measures. The second staff is the Treble clef piano part, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes. The third staff is the Bass clef piano part, containing whole notes. The bottom staff is the Bass clef piano part, also containing whole notes. The key signature is two flats (Bb, Eb) and the time signature is common time (C).

Second system of the sixth example. It continues the four-staff structure. The Alto part remains a single whole note chord. The Treble clef piano part continues its melodic line. The Bass clef piano parts continue with whole notes. The system concludes with a double bar line.



**Siebentes Beispiel.**  
**Mit dem Cantus firmus im Tenore.**

In H-moll.

Cantus firmus.

The musical score for the seventh example is written in H-moll (A minor) and 3/4 time. It consists of two systems of four staves each. The first system shows the cantus firmus in the tenor voice (the second staff from the top) as a continuous melody. The other staves provide harmonic support with chords and moving lines. The second system continues the piece, ending with a double bar line.

**Achtes Beispiel.**  
**Mit dem Cantus firmus im Basse.**

In C-moll.

Cantus firmus.

The musical score for the eighth example is written in C-moll (C minor) and 3/4 time. It consists of two systems of four staves each. The cantus firmus is placed in the bass voice (the bottom staff) as a continuous melody. The upper staves provide harmonic support. The score concludes with a double bar line.

Den Schluss dieses Abschnittes bilden die zu dieser Gattung gehörigen zwei Nebengattungen. Die erste Nebengattung enthält einen Contrapunkt, bei welchem sechs Noten gegen drei  $\frac{3}{2}$ -Noten, und die zweite Nebengattung einen desgleichen, bei welchem acht Noten gegen drei ganze Noten in jedem Takte gesetzt werden. Ich gebe von jeder Art nur zwei Beispiele.

### Erstes Beispiel.

Mit sechs Noten gegen drei  $\frac{3}{2}$ -Noten.

In C-dur.

Cantus firmus.

### Zweites Beispiel.

Mit sechs Noten gegen drei  $\frac{3}{2}$ -Noten.

In A-moll.

Cantus firmus.



Nun folgen sogleich noch zwei Beispiele, bei welchen in einer Stimme mit acht Noten gegen drei ganze Noten contrapunktirt wird.

### Erstes Beispiel.

Mit acht Noten gegen drei ganze Noten.



First system of a musical score in 3/4 time, D minor. The treble staff has a whole note G4, a whole note F4, and a whole note E4. The bass staff has a whole note G3, a whole note F3, and a whole note E3. The middle two staves (violin and viola) have a continuous eighth-note pattern: G4-A4-B4-A4-G4-F4-E4-D4-C4-B3-A3-G3.

**Zweites Beispiel.**  
**Mit acht Noten gegen drei ganze Noten.**

In D-moll.

Second system of the musical score, measures 1-12. The treble staff has a whole note G4, a whole note F4, and a whole note E4. The bass staff has a continuous eighth-note pattern: G4-A4-B4-A4-G4-F4-E4-D4-C4-B3-A3-G3. The middle two staves (violin and viola) have a continuous eighth-note pattern: G4-A4-B4-A4-G4-F4-E4-D4-C4-B3-A3-G3. The text "Cantus firmus." is written below the violin staff.

Cantus firmus.

### Vierte Gattung.

Hier ist es die Aufgabe, einen syncopirten Contrapunkt mit noch drei andern Stimmen, welche ganze Noten enthalten, in Verbindung zu bringen. Da nun Alles, was in Bezug auf die Syncopation schon früher erklärt wurde, auch in dieser Gattung seine Anwendung findet, so bleibt jetzt nur noch zu erörtern übrig, unter welchen Bedingungen der syncopirte Contrapunkt mit den drei andern Stimmen zu einem harmonischen vierstimmigen Satze verbunden werden kann, und es sind daher ausser den bereits für die zwei- und dreistimmige vierte Gattung gegebenen Regeln auch noch die folgenden kennen zu lernen.

**Erste Regel.** Den ersten und letzten Takt ausgenommen soll in jedem Niedertakte eine vollständige Harmonie enthalten sein. Dass auch alle dissonirenden Bindungen zur Vervollständigung der Harmonie mit beitragen, ist leicht begreiflich, denn dieselben sind hier stets nur Vorhalte, und vertreten also die Stelle der consonirenden Intervalle, in welche sie sich auflösen.

**Zweite Regel.** Die Sekunde, welche nur im Basse vorkommen kann, weil ihr Grundton die Dissonanz ist, hat entweder die verdoppelte Obersekunde, verdoppelte Quinte, oder die verdoppelte Quarte zur Begleitung. Ihre Auflösung geschieht daher theils in einen Terzsextenakkord mit verdoppelter Terze oder Sexte, und theils in einen Terzquintenakkord mit verdoppelter Terze oder Quinte.

Sowohl die grosse als die kleine Sekunde, wenn sie die verdoppelte Quarte zur Begleitung hat, muss sich einen ganzen Ton abwärts auflösen, denn bei ihrer Auflösung einen halben Ton abwärts würde in beiden Fällen eine Verdoppelung der verminderten Quinte entstehen.

**Dritte Regel.** Die Quarte hat gewöhnlich den verdoppelten Grundton oder dessen verdoppelte Quinte, und manchmal aber auch die verdoppelte Sexte zur Begleitung; die Auflösung der Quarte ist regelmässig in die Terze ihres Grundtones.

**Vierte Regel.** Die Septime, welche stets in die Sexte aufgelöst wird, kann nur den verdoppelten Grundton oder dessen verdoppelte Terze zur Begleitung erhalten, denn die Begleitung mit der Quinte würde die Auflösung in einen Terzquintsextenakkord veranlassen, was hier fehlerhaft wäre, indem in der strengen Schreibart keine gebundene Dissonanz im Auftakte stehen darf.

**Fünfte Regel.** Die None wird nächst ihrem Grundtone entweder mit der Terze und Quinte, oder mit der Terze und Sexte begleitet; die Auflösung derselben kann hier jedoch nur in die Oktave ihres Grundtones geschehen.

Das dritte von diesen Exempeln enthält die erste Umkehrung eines Nonenakkordes.

**Sechste Regel.** Um im Auftakte eine Dissonanz zu vermeiden, oder auch um eine Bindung vorzubereiten, ist es erlaubt, in einer von den beiden Stimmen, welche den Contrapunkt der ersten Gattung enthalten, zuweilen auch den der zweiten Gattung anzuwenden, und also anstatt einer ganzen Note zwei halbe Noten zu setzen; zum Beispiel:

Siebente Regel. Wenn der Cantus firmus in der Ober- oder in einer von den beiden Mittelstimmen liegt, so kann der vorletzte Takt den Quartquinten-, Sekundquinten- oder Sekundquartenakkord erhalten, je nachdem der Bass die Dominante oder den gebundenen Contrapunkt hat. Befindet sich aber der Cantus firmus im Basse, dann muss im vorletzten Takte jedenfalls die gebundene Septime enthalten sein, welche durch ihre Auflösung in die grosse Sexte zum Schlusse führt.

1. Cantus firmus. (Soprano voice, G major, 3/4 time)

2. Cantus firmus. (Alto voice, G major, 3/4 time)

3. Cantus firmus. (Tenor voice, G major, 3/4 time)

4. Cantus firmus. (Bass voice, G major, 3/4 time)

5. Cantus firmus. (Bass voice, G major, 3/4 time)

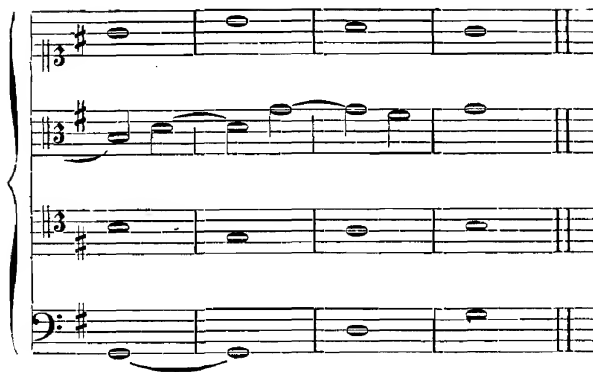
Nachdem ich somit auf das Wesentlichste was bei dieser Gattung zu beobachten ist, hinlänglich aufmerksam gemacht habe, gebe ich nun die verschiedene Beispiele derselben in Dur und Moll, bei welchen wieder auf eine viermalige Versetzung des Cantus firmus und des syncopirten Contrapunktes Bedacht genommen wurde.

### Erstes Beispiel.

Mit dem Cantus firmus im Soprane.

In G-dur.

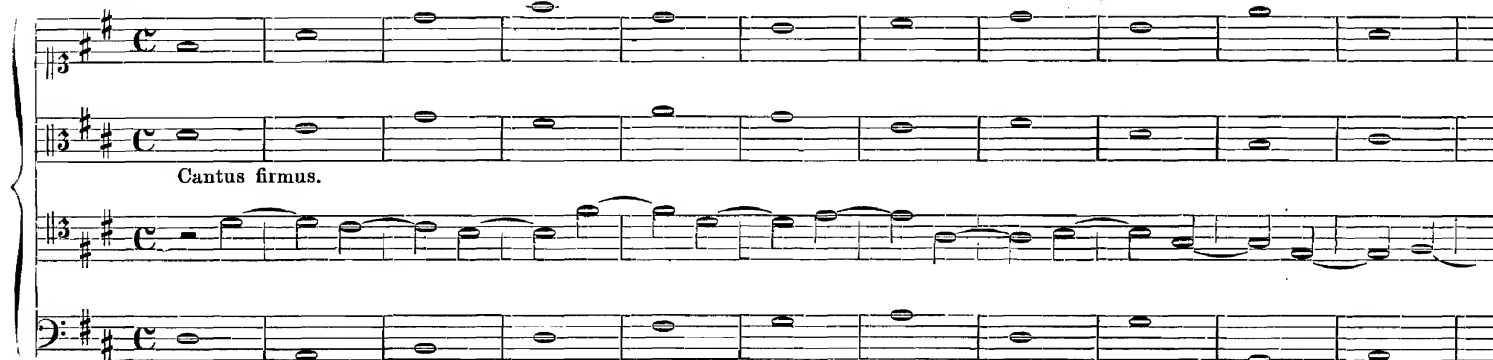
Cantus firmus. (Soprano voice, G major, 3/4 time)



### Zweites Beispiel.

Mit dem Cantus firmus im Alte.

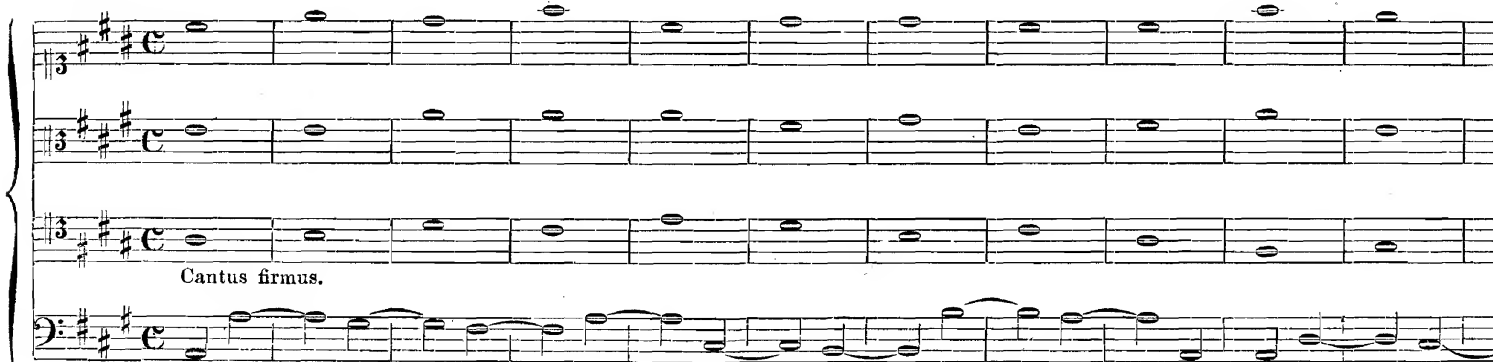
In D-dur.



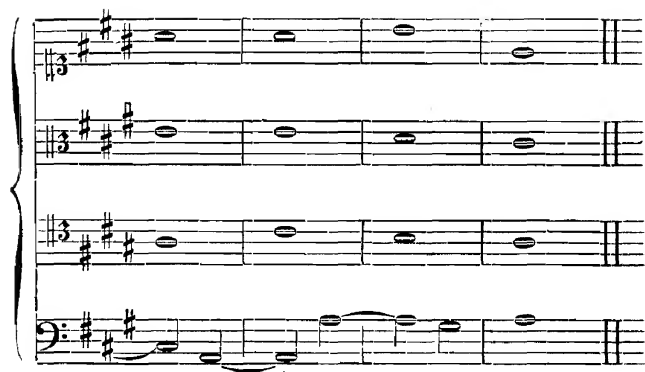
### Drittes Beispiel.

Mit dem Cantus firmus im Tenore.

In A-dur.



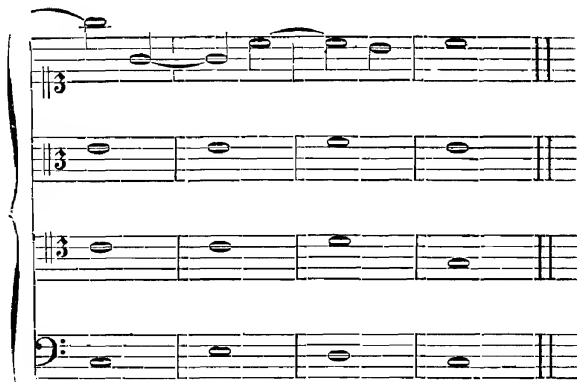
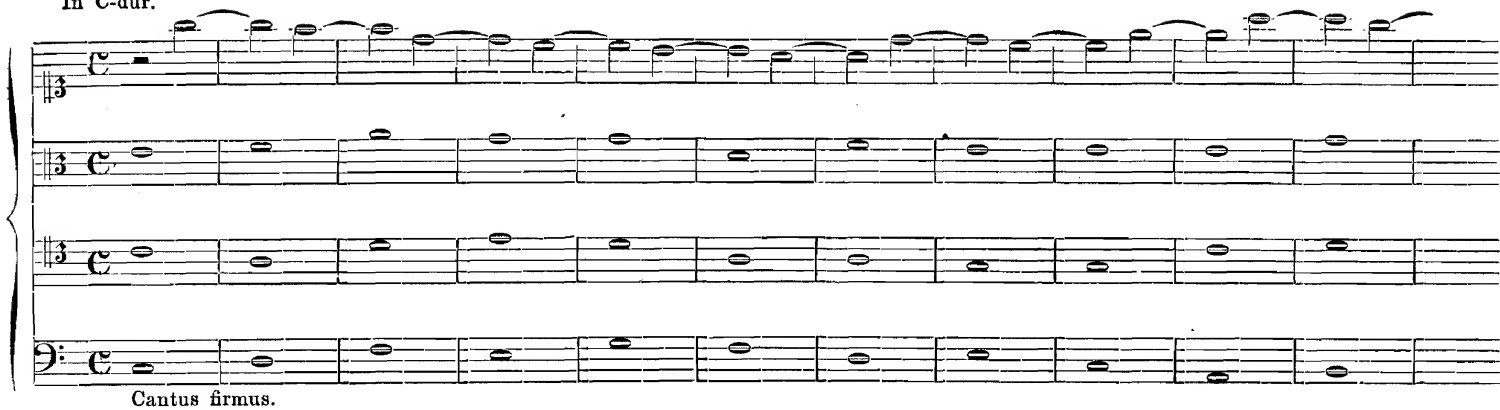




Viertes Beispiel.

Mit dem Cantus firmus im Basse.

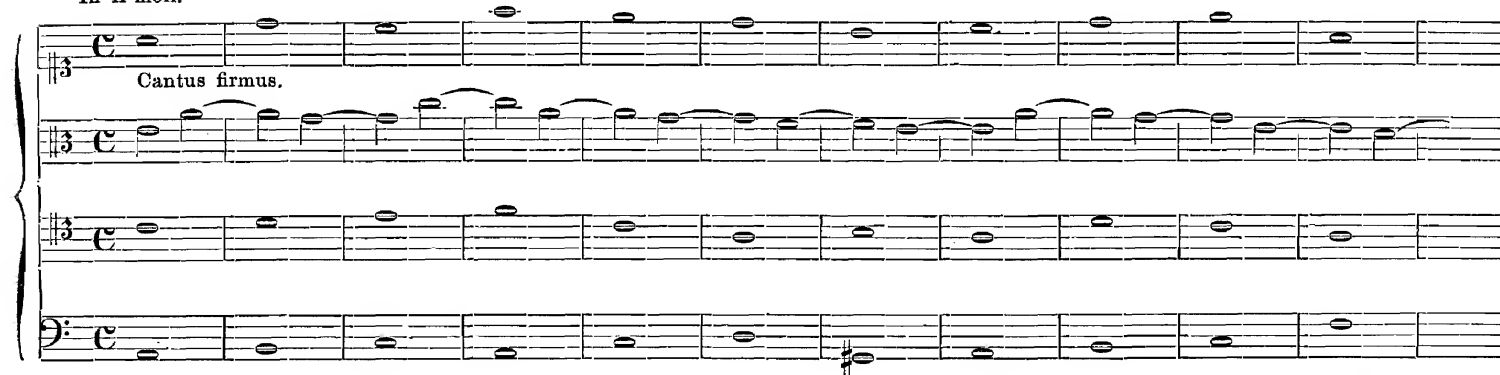
In C-dur.

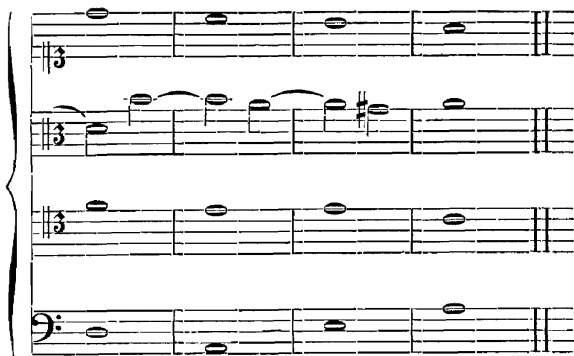


Fünftes Beispiel.

Mit dem Cantus firmus im Sopraue.

In A-moll.

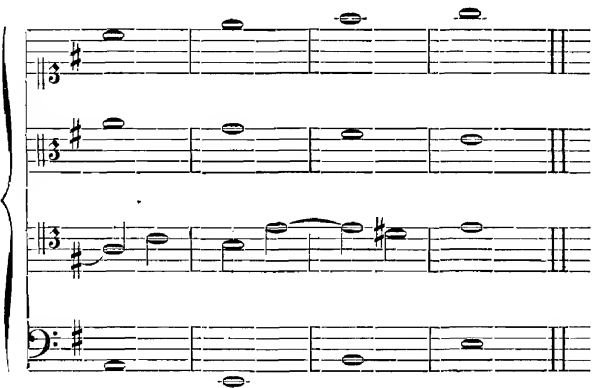
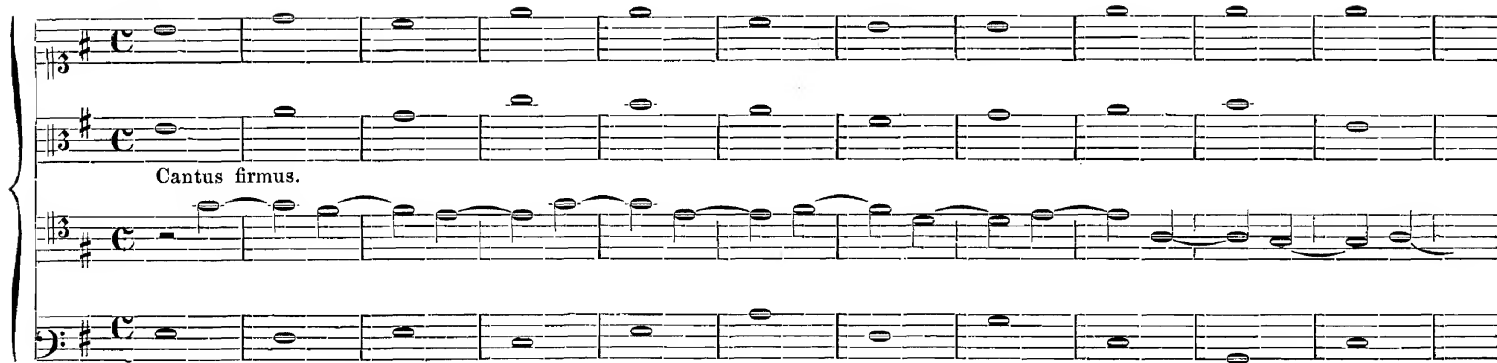




Sechstes Beispiel.

Mit dem Cantus firmus im Alte.

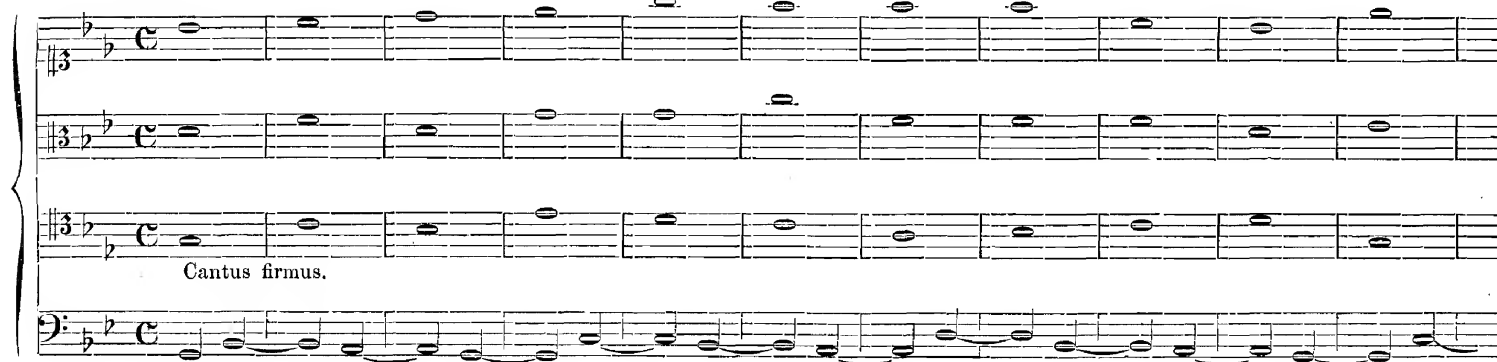
In E-moll.

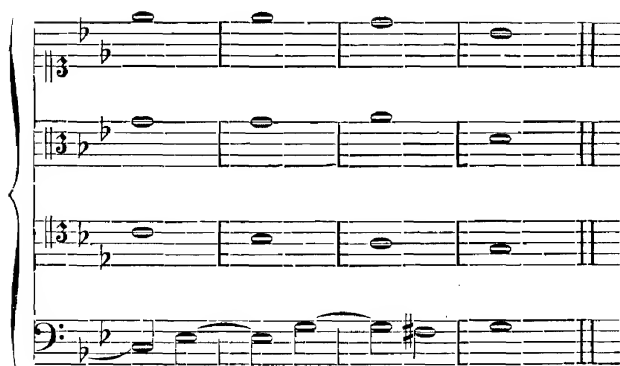


Siebentes Beispiel.

Mit dem Cantus firmus im Tenore.

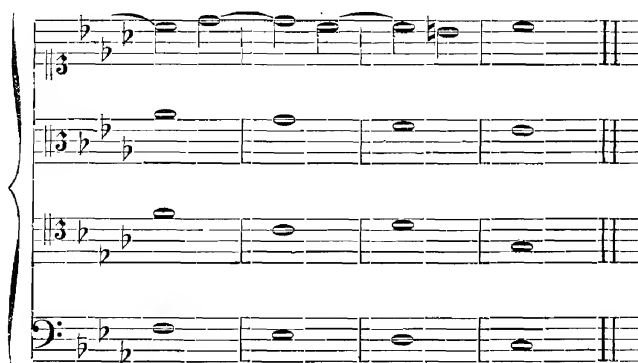
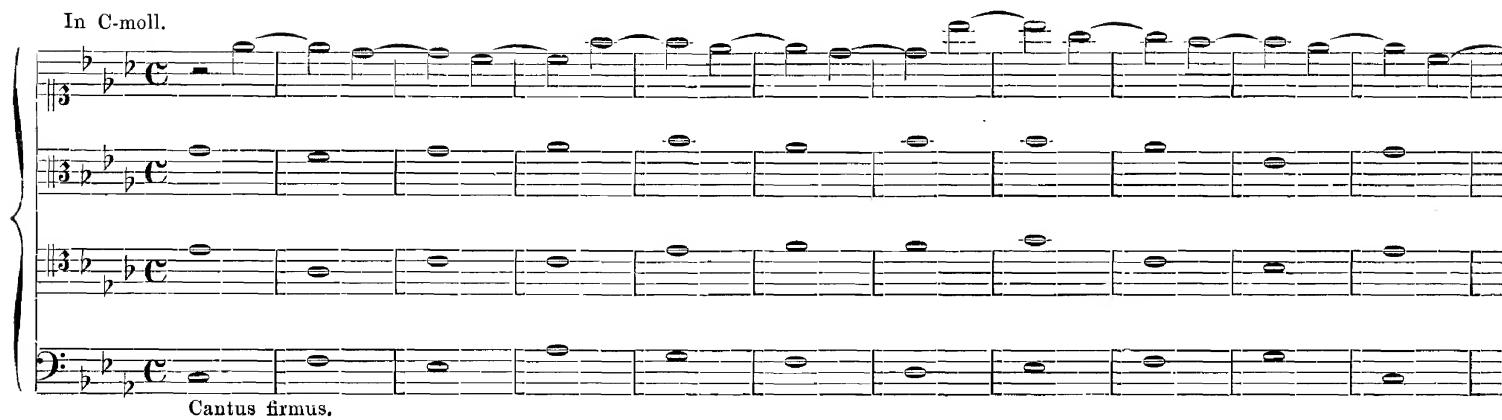
In G-moll.





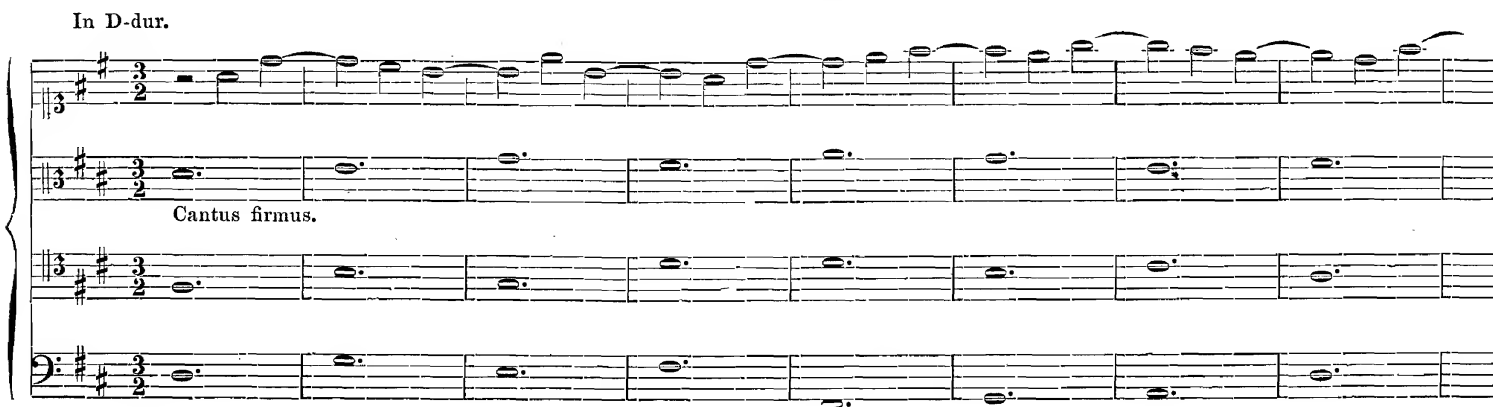
**Achtes Beispiel.**

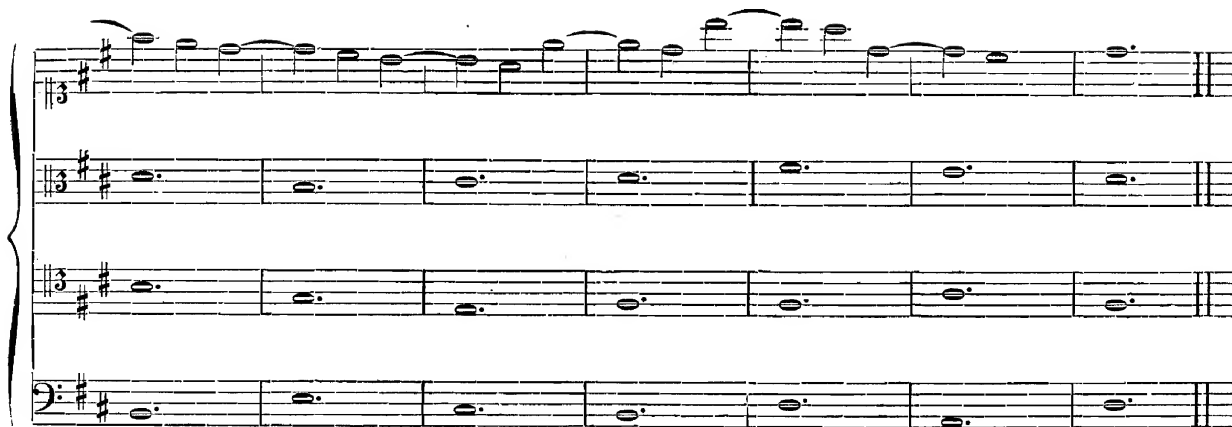
**Mit dem Cantus firmus im Basse.**



Dass ein solcher syncopirter Contrapunkt auch in einer dreitheiligen Taktart ausgeübt werden kann, hat man schon bereits bei der zwei- und dreistimmigen vierten Gattung kennen gelernt; ich lasse daher ohne alle Erläuterung einige Beispiele dieser Art als Nebengattung folgen.

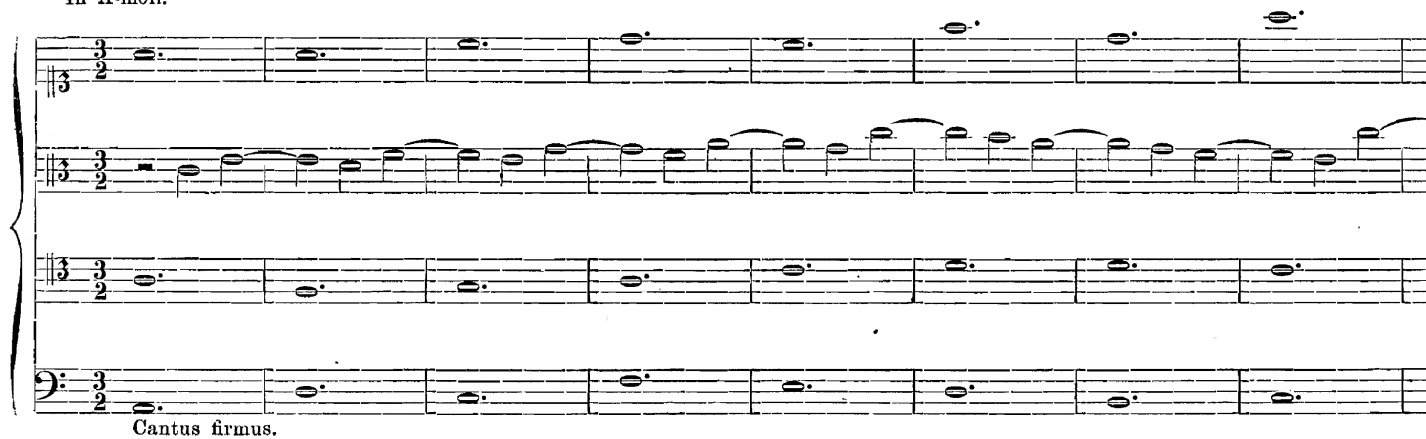
**Erstes Beispiel.**





### Zweites Beispiel.

In A-moll.



### Fünfte Gattung.

In dieser Gattung enthält die eine von den vier Stimmen den verzierten Contrapunkt, indess die übrigen drei, nämlich der Cantus firmus und die zwei andern Contrapunkte ganze Noten behalten. Viele Erläuterungen hierüber vorausgehen zu lassen halte ich für überflüssig, weil nun der Schüler — wofern er sich alles bisher Erklärte wohl gemerkt hat — schon hinlängliche Erfahrungen in dieser Schreibart gemacht haben muss, um selbst beurtheilen zu können, was sich mit der Correctheit und dem Geschmacke derselben gut verträgt. Die folgenden vier Regeln sind daher mehr als genügend, um zu zeigen, wie man einen verzierten Contrapunkt mit noch drei andern Stimmen, welche der ersten Gattung angehören, in Verbindung bringen kann.

Erste Regel. Diejenige von den vier Stimmen, welche den verzierten Contrapunkt enthält, tritt gewöhnlich im zweiten oder dritten Takttheile, also nach einer Viertel- oder halben Taktpause ein; doch ist dies keineswegs ein nothwendiges Erforderniss, sondern man kann auch mit allen Stimmen zugleich anfangen, sobald man es für zweckmässiger findet.

Zweite Regel. Gleichwie in der vorhergehenden Gattung, so ist es auch hier erlaubt, in einer von den beiden Nebenstimmen zuweilen zwei halbe Noten anstatt einer ganzen Note zu setzen; indessen soll man aber hiervon nur im Nothfalle Gebrauch machen.

Dritte Regel. Bei einer kurzen Bindung kann die None, Septime und Sekunde auch mittelst einer sprungweise durchgehenden Note aufgelöst werden; zum Beispiel:

Vierte Regel. Alle Schlussarten in dieser Gattung sind in harmonischer Beziehung ganz aus der vorhergehenden vierten Gattung entnommen; nur dass man dieselben hier durch die Anwendung von Achtel- oder Viertelnoten manchmal variirt; zum Beispiel:

Ich gebe nun auch von dieser Gattung acht ausführliche Beispiele, wobei wieder auf die bisher beobachteten Versetzungen des Cantus firmus und des verzierten Contrapunktes Rücksicht genommen wurde.

Erstes Beispiel.  
Mit dem Cantus firmus im Soprane.

In G-dur.

First system of the musical score for the first example. It consists of four staves. The top staff is the Soprano part, labeled 'Cantus firmus.', and contains a single whole note G. The second staff is the Treble clef piano accompaniment, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes. The third staff is the Alto clef piano accompaniment, providing harmonic support with whole and half notes. The bottom staff is the Bass clef piano accompaniment, also with whole and half notes. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Second system of the musical score for the first example. It continues the four-staff structure from the first system. The Soprano part remains a single whole note G. The piano accompaniment parts continue their respective melodic and harmonic lines. The system concludes with a double bar line.

Zweites Beispiel.  
Mit dem Cantus firmus im Alto.

In C-dur.

First system of the musical score for the second example. It consists of four staves. The top staff is the Soprano part, containing a single whole note C. The second staff is the Treble clef piano accompaniment. The third staff is the Alto clef piano accompaniment, labeled 'Cantus firmus.', and contains a single whole note C. The bottom staff is the Bass clef piano accompaniment. The key signature is C major and the time signature is common time (C).

Second system of the musical score for the second example. It continues the four-staff structure. The Soprano part remains a single whole note C. The piano accompaniment parts continue their respective melodic and harmonic lines. The system concludes with a double bar line.

**Drittes Beispiel.**  
**Mit dem Cantus firmus im Tenore.**

In A-dur.

**Viertes Beispiel.**  
**Mit dem Cantus firmus im Basse.**

In B-dur.

# Fünftes Beispiel.

Mit dem Cantus firmus im Soprane.

In A-moll.

# Sechstes Beispiel.

Mit dem Cantus firmus im Alte.

In D-moll.



**Siebentes Beispiel.**  
**Mit dem Cantus firmus im Tenore.**

In G-moll.

Cantus firmus.

**Achtes Beispiel.**  
**Mit dem Cantus firmus im Basse.**

In H-moll.

Cantus firmus.

Auf dieselbe Weise wie der zwei- und dreistimmige verzierte Contrapunkt, erhält auch dieser durch den  $\frac{3}{2}$ -Takt noch eine Nebengattung. Indessen gebe ich hiervon nur das folgende Beispiel:

In C-dur.

The musical score is written for a three-part setting in C major, 3/2 time. It consists of three systems of music. The first system is labeled 'Cantus firmus.' and shows a four-part setting (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with the Cantus firmus in the Alto part. The second and third systems continue the setting with various contrapuntal textures. The notation includes treble and bass staves with clefs, key signatures, and time signatures.

Um nun noch zu zeigen, dass man auch gegen einen Cantus firmus mit drei verschiedenen Gattungen zu gleicher Zeit contrapunktiren kann, ohne deswegen von der Strenge der vorgeschriebenen Regeln abzugehen, setze ich einige Beispiele dieser Art hierher.

### Beispiele mit der zweiten, dritten und vierten Gattung.

#### I.

In G-dur.

The musical score is written for a three-part setting in G major, common time. It consists of a single system of music. The first part is labeled 'Cantus firmus.' and shows a four-part setting (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with the Cantus firmus in the Alto part. The notation includes treble and bass staves with clefs, key signatures, and time signatures.



## II.

In A-moll.



Ein Beispiel in welchem der Bass halbe Noten, der Tenor Viertel und der Alt Achtel enthält.





Ein Beispiel in welchem der Bass Viertel, der Tenor Achtel und der Sopran syncopirte Noten enthält.





Zu solchen vierstimmigen Sätzen, wie die vorstehenden, in welchen jede Stimme eine andere Notengattung enthält, gehört schon sehr viel Umsicht und Erfahrung, wenn man dieselben fließend und doch ganz den Regeln der strengen Schreibart gemäss ausführen will, weil darin auch selbst diejenigen Stimmen, welche die schnellere Bewegung haben, unter sich keine Dissonanz frei anschlagen, sondern fortwährend nur consonirende Intervalle zu Gehör bringen dürfen. Hingegen ist aber die folgende Art, wo drei Contrapunkte in der fünften Gattung mit dem Cantus firmus zu einem gemeinsamen Ganzen verbunden werden, die wichtigste von allen Arten der vorhergehenden vermischten Contrapunkte, und ihr eifriges Studium daher einem Jeden der sich der Composition widmet, aufs Angelegentlichste zu empfehlen.

### Beispiele mit drei Contrapunkten in der fünften Gattung.

#### I.

In F-dur.

Cantus firmus.

## II.

In D-moll.

Cantus firmus.

Gewöhnlich geht man in dem Studium der fünf Gattungen des einfachen Contrapunktes nicht weiter als bis zum vier- oder allenfalls auch noch bis zum fünfstimmigen Satze; und dies mag wohl für Diejenigen, welche sich nicht veranlasst fühlen mehrstimmiger zu schreiben, vollkommen genügen. Für Solche aber, die ihrem Wissen und Können eine grössere, unbegrenztere Ausdehnung zu geben denken, ist es von äusserster Wichtigkeit, dass sie sich auch in noch polyphoneren Sätzen die nöthigen Kenntnisse anzueignen trachten, damit sie später, beim Schaffen von vielstimmigen Tonstücken (zum Beispiel bei Doppelchören, in welchen das gleichzeitige Zusammenwirken von acht selbstständig geführten Stimmen meistens schon im Voraus bedingt ist) nicht in Verlegenheit gerathen, und ihre Zuflucht zu unerlaubten Mitteln nehmen müssen.

Hat daher der strebsame Schüler im vierstimmigen Contrapunkte so viel Fertigkeit erlangt, um jede bis jetzt vorgekommene Aufgabe präcis nach ihren vorgeschriebenen Regeln ausführen zu können, alsdann muss er zunächst das Studium des fünfstimmigen Contrapunktes vornehmen, und so nach und nach bis zu dem des achtstimmigen übergehen. Die nachstehenden Bemerkungen sollen ihn darauf vorbereiten.

### Vorbemerkungen über den fünf-, sechs-, sieben- und achtstimmigen Contrapunkt.

Alle früher gegebenen Regeln, welche sich auf die Reinheit des Satzes, oder auf die melodische Führung der Stimmen beziehen, behalten auch sofort bei jedem mehr als vierstimmigen Contrapunkte ihre Geltung, und ich habe also jetzt hauptsächlich nur noch auf die zweckmässigsten Verdoppelungen der Intervalle bei den hier vorkommenden Akkorden hinzuweisen.

- Erstens.** Im Allgemeinen verfolgt man auch hier das Princip: bei einem vollkommenen Dreiklange eher den Grundton oder dessen Quinte, als seine Terze zu verdoppeln. In welcher Weise jedoch die grosse Terze auch selbst in ihrer Eigenschaft als Leiteton (und zwar schon im fünfstimmigen Satze) zuweilen verdoppelt vorkommen kann, wird man an den hernach folgenden Gattungen dieser mehrstimmigen Contrapunkte kennen lernen.
- Zweitens.** Bei einem Terzsextenakkorde kann sowohl der Grundton als dessen Terze oder Sexte verdoppelt werden. Entspringt jedoch ein solcher Akkord durch die erste Umkehrung eines grossen Dreiklages, dann gilt von seinem Grundtone dasselbe, was vorher von der grossen Terze gesagt wurde; er darf nämlich nur ausnahmsweise verdoppelt werden, sobald er als Leiteton des unmittelbar nachfolgenden Akkordes anzusehen ist. Aus derselben Ursache wird auch bei dem Terzsextenakkorde, welcher durch die erste Umkehrung des verminderten Dreiklages der siebenten Stufe einer Tonleiter entspringt, regelmässig nur der Grundton und die Terze verdoppelt.
- Drittens.** Bei dem Sekundquintenakkorde kann nur die Obersekunde und Quinte, und bei dem Sekundquartenakkorde nur die Obersekunde und Quarte verdoppelt werden.
- Viertens.** Bei dem Quartquintenakkorde wird nur der Grundton und die Quinte verdoppelt.
- Fünftens.** Bei dem Terzseptimenakkorde verdoppelt man den Grundton und die Terze.
- Sechstens.** Bei dem Terzquintnonenakkorde kann der Grundton, die Terze oder Quinte verdoppelt werden, und bei dem Terzsextnonenakkorde der Grundton, die Terze oder Sexte.
- Siebtens.** Begreiflicher Weise können die hier angegebenen zu verdoppelnden Intervalle (besonders der Grundton des vollkommenen Dreiklages) nach dem Verhältnisse der Anzahl von Stimmen auch drei-, vier- und mitunter noch mehrfach genommen werden.
- Achtens.** Keine gebundene Dissonanz (also die Untersekunde, die Quarte, die Septime und die None) ist auch selbst bei sieben- oder achtstimmigen Sätzen im Niedertakte zu verdoppeln erlaubt. Dagegen kann es aber im regulären Durchgange ohne Bedenken geschehen; zum Beispiel:



- Neuntens.** Das bei sehr vielstimmigen Sätzen ohnehin ganz unvermeidliche Ueber- und Untersteigen der Stimmen (besonders der mittleren) ist hier um so eher statthaft, weil dadurch häufig verbotene Oktaven- und Quintenfolgen verbessert werden können.
- Zehntens.** Wenn man zu einem mehr als vierstimmigen Contrapunkte nur die vier gebräuchlichen Gesangsschlüssel, (nämlich den Sopran-, Alt-, Tenor- und Bassschlüssel) verwenden will, so muss natürlich schon bei fünf Stimmen nothwendig einer davon zweimal genommen werden; bei sechs Stimmen nimmt man demnach zwei, bei sieben Stimmen drei und bei acht Stimmen alle vier Schlüssel doppelt. Indessen bedient man sich auch häufig für die oberste Stimme des Violinschlüssels.

Ich lasse nun von jeder Gattung des fünf-, sechs-, sieben- und achtstimmigen Contrapunktes einige Beispiele folgen, welche dem Schüler als Anleitung zu seinen damit vorzunehmenden Uebungen dienen sollen.

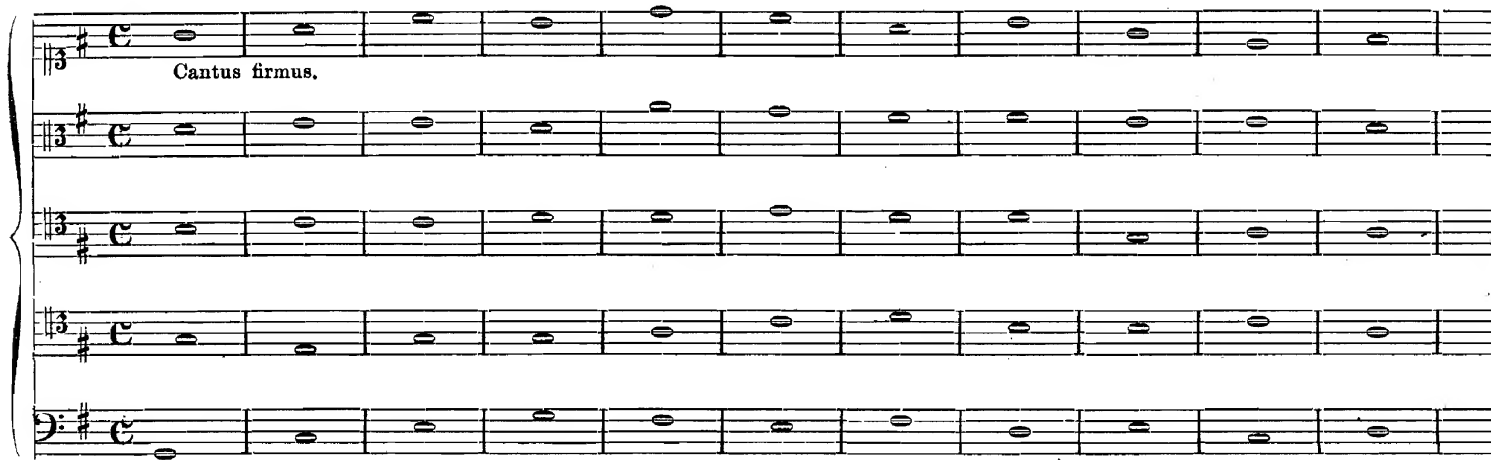
# IV.

## Von dem fünfstimmigen einfachen Contrapunkte.

Beispiele der ersten Gattung.

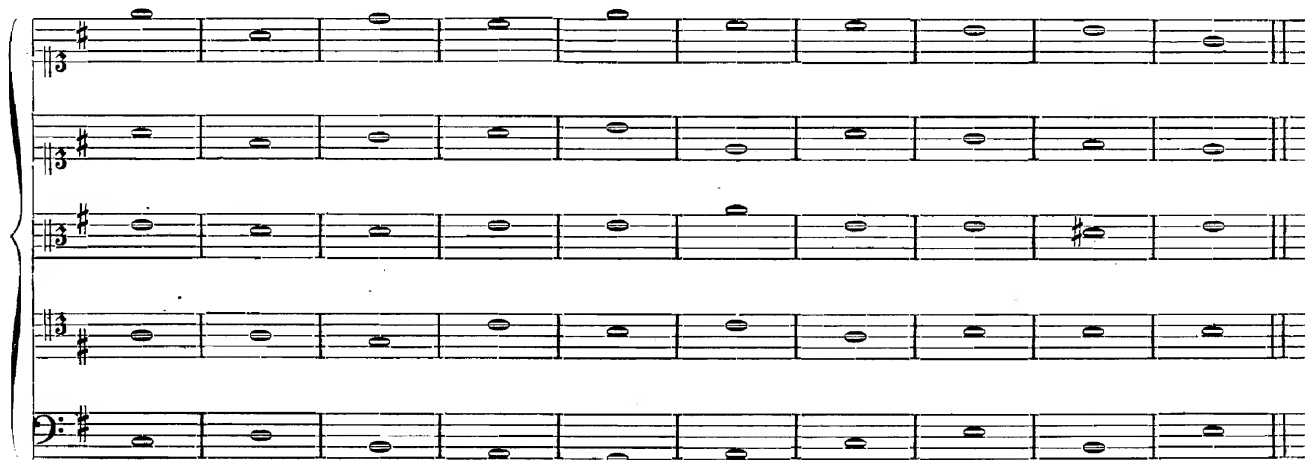
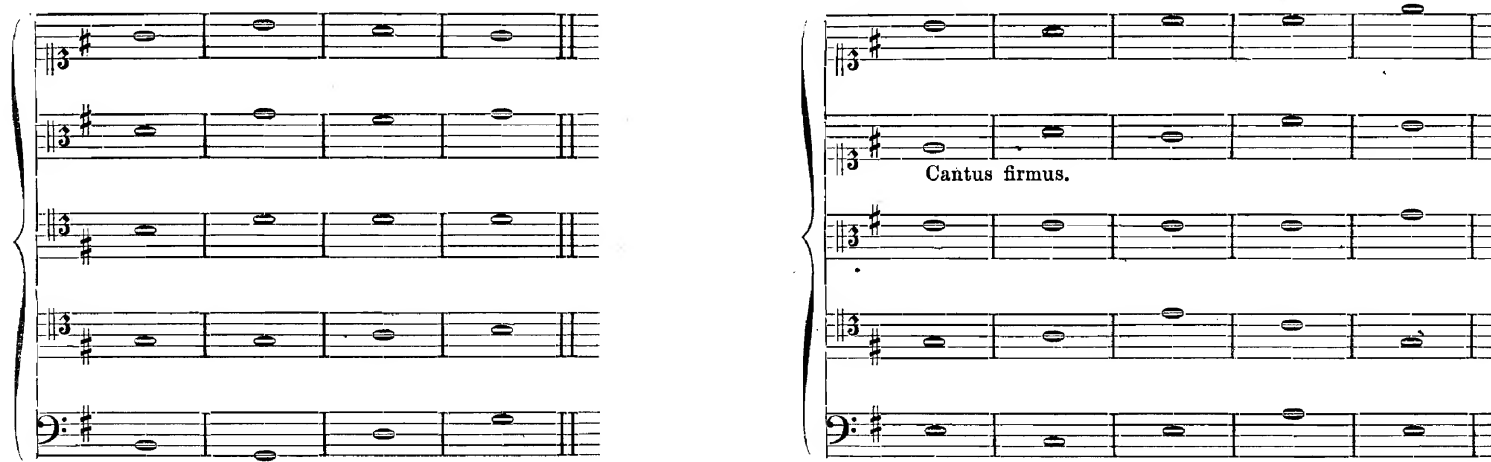
In G-dur.

Cantus firmus.



In E-moll.

Cantus firmus.





Beispiele der zweiten Gattung.

In C-dur.

Cantus firmus.

In A-moll.

Cantus firmus.

Beispiele der dritten Gattung.

In G-dur.

Cantus firmus.

In A-moll.

Cantus firmus.

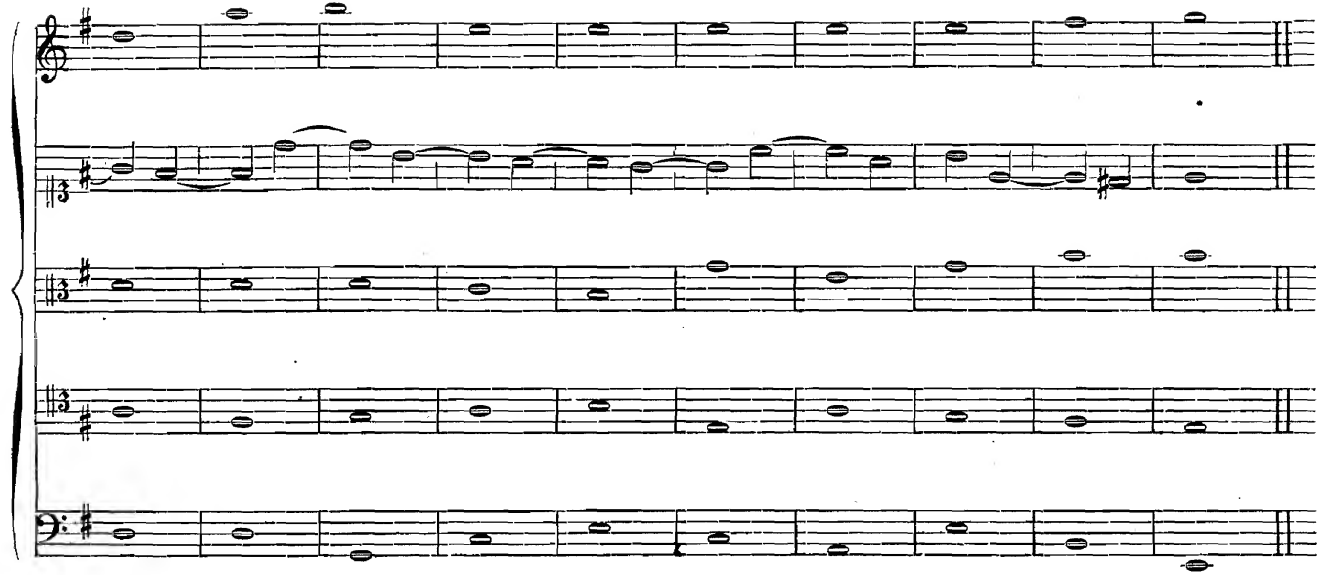
Beispiele der vierten Gattung.

In C-dur.

Cantus firmus.

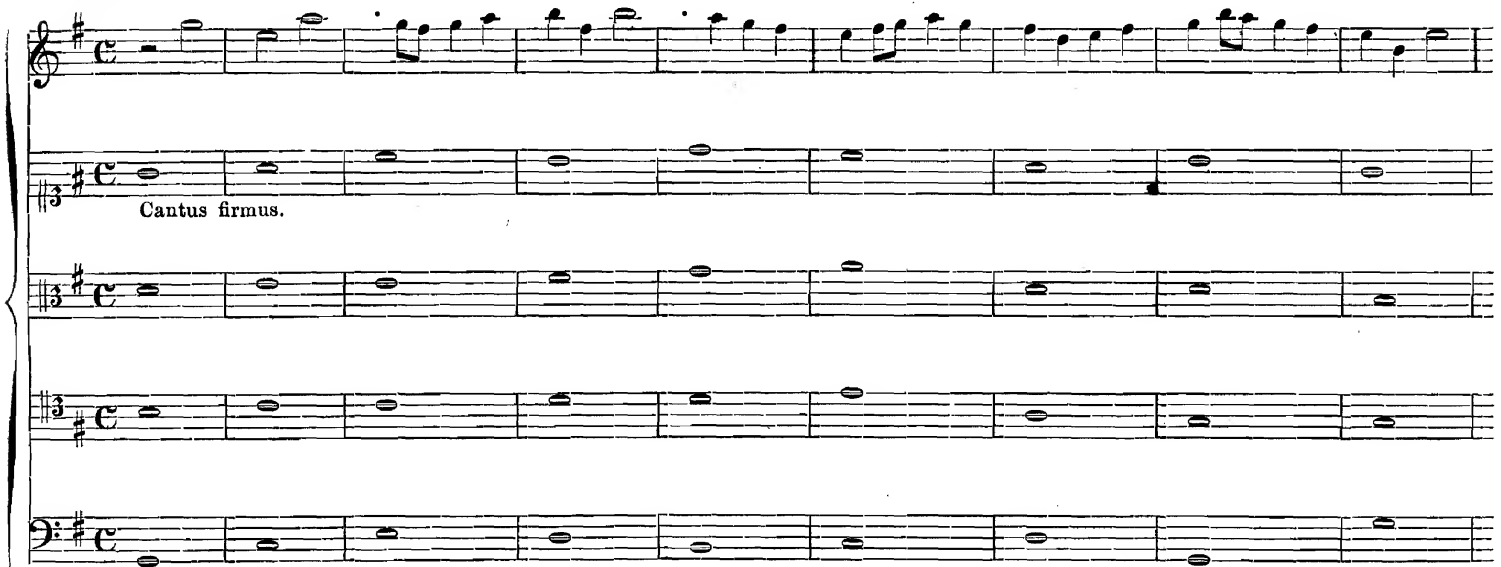
In E-moll.

Cantus firmus.



### Beispiele der fünften Gattung.

In G-dur.



In H-moll.

Cantus firmus.

Hier folgen nun noch zwei Beispiele, wovon im ersten alle Gattungen, und im zweiten vier Contrapunkte der fünften Gattung enthalten sind.

In A-moll.

Cantus firmus.

First system of musical notation, measures 1-8. The system consists of five staves. The top staff is a single treble clef. The lower four staves are grouped by a brace on the left and are in 3/4 time. The music is in C major. The first staff contains whole notes. The second staff contains eighth notes with slurs. The third staff contains eighth notes with a trill (tr) in the final measure. The fourth and fifth staves contain eighth notes.

In C-dur.  
Cantus firmus.

Second system of musical notation, measures 9-16. The system consists of five staves. The top staff is a single treble clef in common time (C). The lower four staves are grouped by a brace on the left and are in 3/4 time. The music is in C major. The first staff contains whole notes. The second staff contains eighth notes. The third staff contains eighth notes. The fourth staff contains eighth notes. The fifth staff contains eighth notes.

Third system of musical notation, measures 17-24. The system consists of five staves. The top staff is a single treble clef. The lower four staves are grouped by a brace on the left and are in 3/4 time. The music is in C major. The first staff contains whole notes. The second staff contains eighth notes with slurs. The third staff contains eighth notes. The fourth staff contains eighth notes. The fifth staff contains eighth notes.

# V.

## Von dem sechsstimmigen einfachen Contrapunkte.

### Beispiel der ersten Gattung.

In C-dur.

Cantus firmus.

### Beispiel der zweiten Gattung.

In D-dur.

Cantus firmus.

Musical score for a six-part setting, likely a Mass, in D major. The score consists of six staves. The top staff is the vocal line, and the bottom five staves are for a six-part instrumental ensemble. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The music is written in a style typical of 16th or 17th-century polyphonic settings.

Beispiel der dritten Gattung.

In H-moll.

Musical score for a six-part setting in E-flat major (H-moll). The score consists of six staves. The top staff is the vocal line, and the bottom five staves are for a six-part instrumental ensemble. The key signature has three flats (Bb, Eb, and Ab). The time signature is common time (C). The music is written in a style typical of 16th or 17th-century polyphonic settings.

Cantus firmus.

Continuation of the musical score for the six-part setting in E-flat major. This block shows the final measures of the piece, with the vocal line and the five instrumental parts concluding the setting.



Beispiel der vierten Gattung.

In C-dur.

A musical score for the fourth species in C major. It consists of six staves. The top staff is a single melodic line in treble clef with a common time signature 'C'. The remaining five staves are grouped by a brace on the left and are in bass clef with a 3/4 time signature. The fifth staff from the top is labeled 'Cantus firmus.' and contains a single melodic line. The other staves provide harmonic accompaniment.

Beispiel der fünften Gattung.

In A-moll.

A musical score for the fifth species in A minor. It is divided into two systems. The left system has six staves: a single melodic line in treble clef and five staves in bass clef with a 3/4 time signature. The right system also has six staves: the top staff is labeled 'Cantus firmus.' and contains a single melodic line in treble clef, while the other five staves are in bass clef with a 3/4 time signature. The staves are grouped by braces on the left of each system.

A continuation of the musical score for the fifth species in A minor. It consists of six staves in bass clef with a 3/4 time signature, continuing the harmonic accompaniment from the previous system.

Zwei Beispiele in welchen alle Contrapunkte der fünften Gattung angehören.

In D-dur.

In H-moll.

First system of musical notation, measures 1-8. The score is in common time (C) and the key signature is H-moll (three flats: B-flat, E-flat, A-flat). The notation includes a vocal line and a piano accompaniment with three staves. The vocal line begins with a whole rest in measure 1, followed by a half note G4 in measure 2, and continues with a melodic line. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and a more active right hand. The text "Cantus firmus." is written below the third staff in measure 2.

Second system of musical notation, measures 9-16. The notation continues from the first system, showing the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a melodic phrase that ends with a double bar line in measure 16. The piano accompaniment continues with its characteristic rhythmic patterns. The system concludes with a double bar line in measure 16.

## VI.

## Von dem siebenstimmigen einfachen Contrapunkte.

## Beispiel der ersten Gattung.

In C-dur.

Cantus firmus.

## Beispiel der zweiten Gattung.

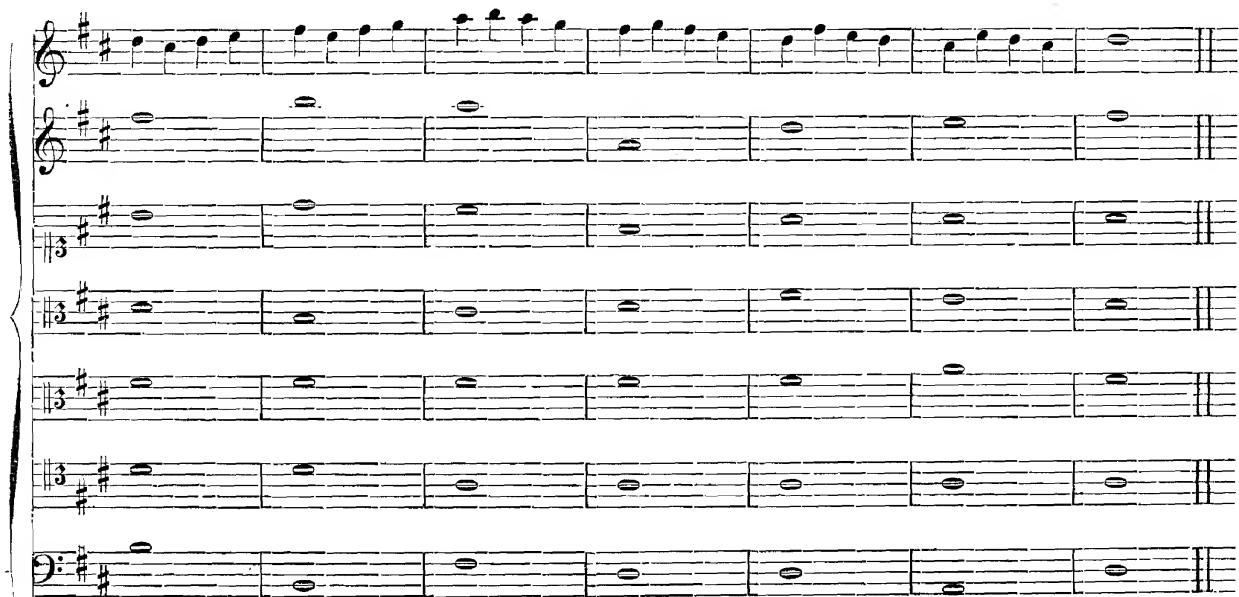
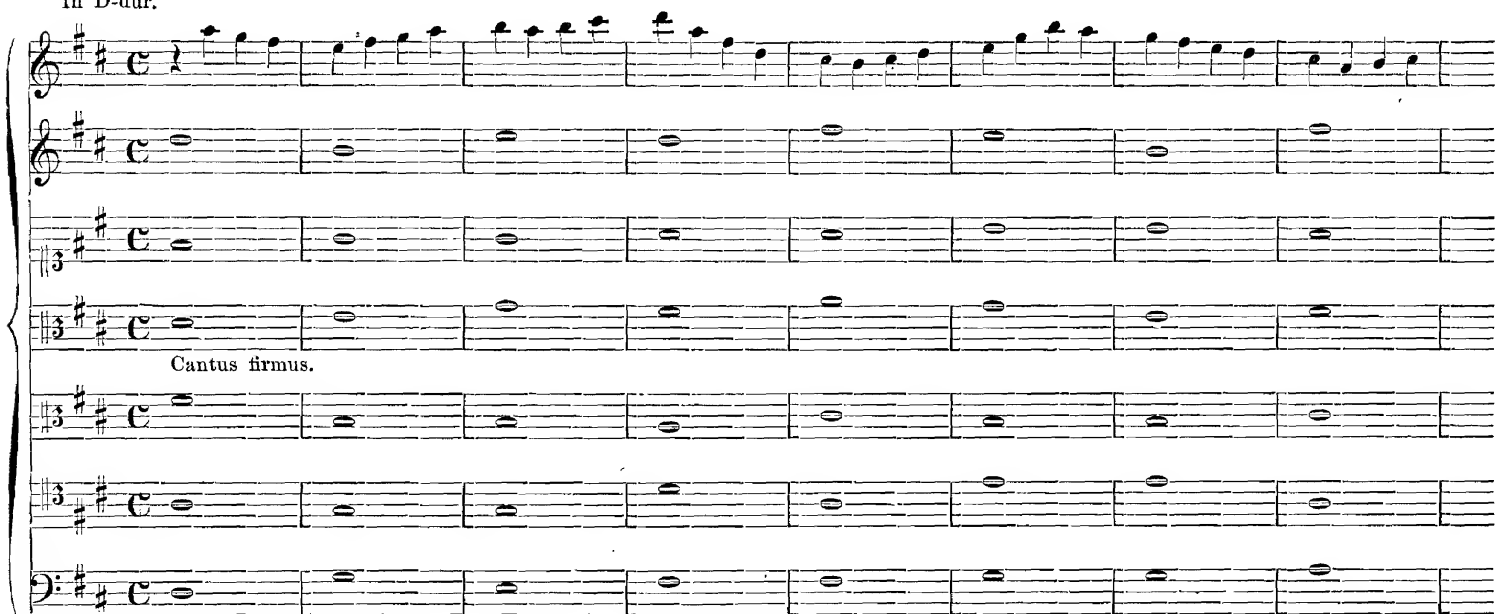
In E-moll.

Cantus firmus.



Beispiel der dritten Gattung.

In D-dur.



## Beispiel der vierten Gattung.

In H-moll.

Example of the fourth species in H-moll. The score consists of six staves. The top staff is a single melodic line. The bottom five staves are grouped by a brace and contain a cantus firmus, which is a single melodic line repeated in each staff. The time signature is common time (C). The key signature has one sharp (F#) and one flat (C#).

## Beispiel der fünften Gattung.

In B-dur.

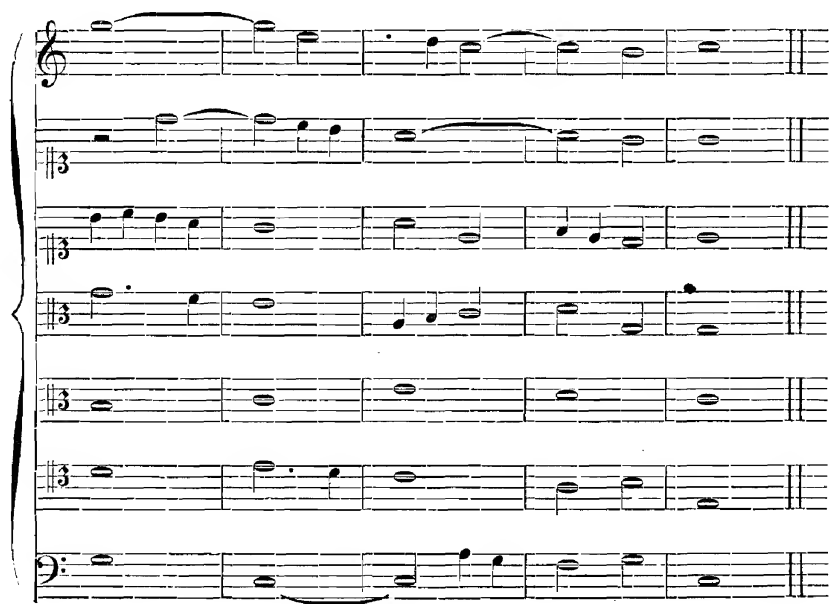
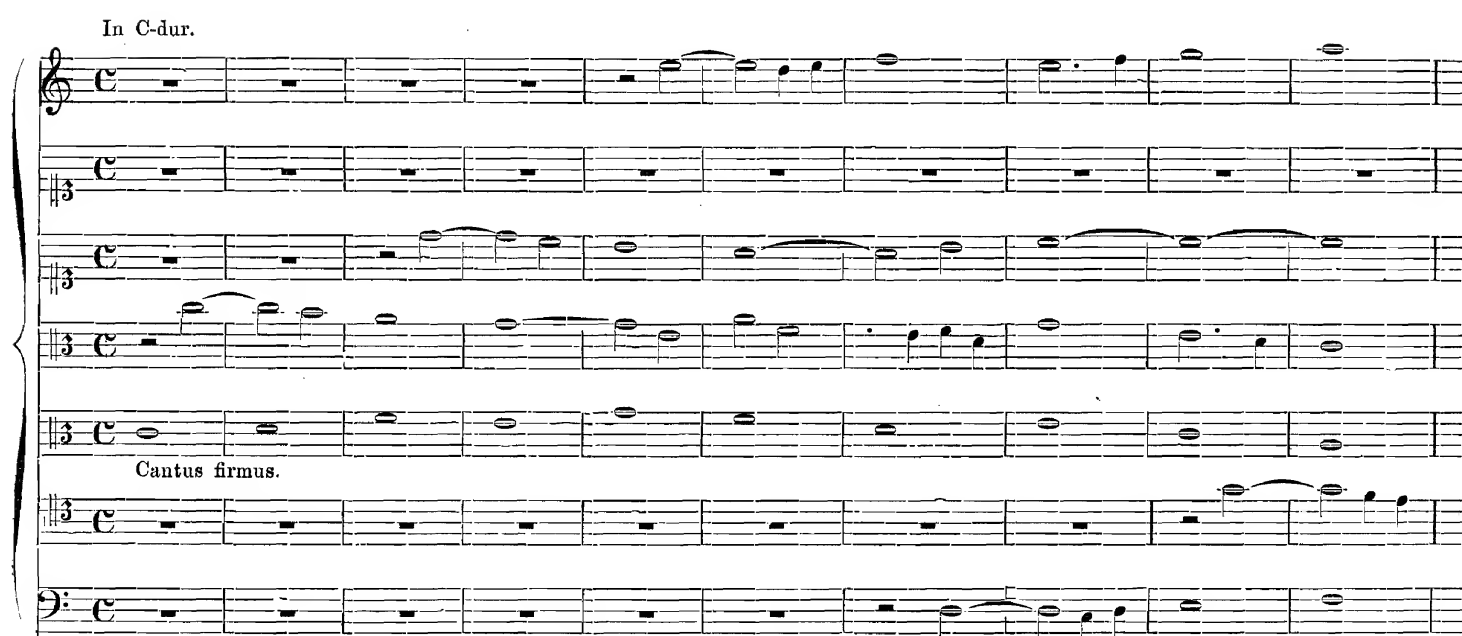
Example of the fifth species in B-dur. The score consists of six staves. The top staff is a single melodic line. The bottom five staves are grouped by a brace and contain a cantus firmus, which is a single melodic line repeated in each staff. The time signature is common time (C). The key signature has two sharps (F# and C#).

Example of the fifth species in B-dur. The score consists of six staves. The top staff is a single melodic line. The bottom five staves are grouped by a brace and contain a cantus firmus, which is a single melodic line repeated in each staff. The time signature is common time (C). The key signature has two sharps (F# and C#).

Example of the fifth species in B-dur. The score consists of six staves. The top staff is a single melodic line. The bottom five staves are grouped by a brace and contain a cantus firmus, which is a single melodic line repeated in each staff. The time signature is common time (C). The key signature has two sharps (F# and C#).



Zwei Beispiele mit sechs Contrapunkten in der fünften Gattung.



In A-moll.

Cantus firmus.

Den Regeln der alten Contrapunktisten gemäss sind in allen vielstimmigen Sätzen (besonders in sieben- und achtstimmigen) solche Quinten und Oktaven wie die nachstehenden zu setzen erlaubt:

Quinten in der Gegenbewegung.

Oktaven in der Gegenbewegung.

Ebenso kann auch die Oktave mit dem Einklange abwechseln, wovon man jedoch vorzugsweise in den beiden tiefsten Stimmen Gebrauch machen soll; zum Beispiel:



## VII.

## Von dem achtstimmigen einfachen Contrapunkte.

## Beispiel der ersten Gattung.

In C-dur.

This musical score is for the first example of eight-voice simple counterpoint in C major. It consists of eight staves, with the first six staves grouped by a brace on the left. The first staff is labeled 'Cantus firmus.' and contains a single melodic line. The remaining seven staves provide harmonic support with various intervals and textures. The time signature is common time (C), and the key signature has one sharp (F#).

## Beispiel der zweiten Gattung.

In A-moll.

This musical score is for the second example of eight-voice simple counterpoint in A minor. It consists of two systems of staves. The first system has six staves, with the first four grouped by a brace. The second system has two staves, with the first labeled 'Cantus firmus.' and containing a single melodic line. The remaining staves provide harmonic support. The time signature is common time (C), and the key signature has no sharps or flats.

Beispiel der dritten Gattung.

In B-dur.

Cantus firmus.

Beispiel der vierten Gattung.

In G-moll.

Cantus firmus.

Beispiel der fünften Gattung.

In C-dur.

First system of the musical score. It consists of eight staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The next six staves are grouped by a brace on the left and have a 3/4 time signature. The bottom two staves are bass clefs. The music is written in a style typical of 18th-century musical notation.

Second system of the musical score. It consists of eight staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The next six staves are grouped by a brace on the left and have a 3/4 time signature. The bottom two staves are bass clefs. The music is written in a style typical of 18th-century musical notation.

Cantus firmus.

Third system of the musical score. It consists of eight staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The next six staves are grouped by a brace on the left and have a 3/4 time signature. The bottom two staves are bass clefs. The music is written in a style typical of 18th-century musical notation.



Wegen der hier einige Mal vorgekommene Fälle, wo nämlich ein Contrapunkt den gewöhnlichen Umfang einer Singstimme überschreitet, habe ich zu bemerken: dass man sich denselben als von einem dazu geeigneten Instrumente ausgeführt denken muss; zum Beispiel die im Violinschlüssel notirte Oberstimme der dritten Gattung des sechs- und siebenstimmigen Contrapunktes, sowie die Alt- und Bassstimme der dritten, und die Oberstimme der vierten Gattung von den vorstehenden achtstimmigen Contrapunkten. Nun folgen noch

**Zwei Beispiele, in welchen alle Contrapunkte der fünften Gattung angehören.**

In C-dur.

Cantus firmus.

The first system of music consists of eight staves. The top staff is a vocal line in treble clef. The remaining seven staves are grouped by a brace on the left and represent an instrumental ensemble in 3/4 time, with each staff beginning with a key signature of one sharp (F#). The ensemble includes a treble staff and six bass staves. The music is written in a style typical of 19th-century choral or orchestral scores, with various note values, rests, and a trill (tr) marked in the second staff of the ensemble.

In A-moll.

The second system of music also consists of eight staves. The top staff is a vocal line in treble clef. The remaining seven staves are grouped by a brace on the left and represent an instrumental ensemble in 3/4 time, with each staff beginning with a key signature of one flat (Bb). The ensemble includes a treble staff and six bass staves. The music is written in a style typical of 19th-century choral or orchestral scores, with various note values, rests, and a trill (tr) marked in the second staff of the ensemble. The text "Cantus firmus." is written below the fifth staff of the ensemble.



### Nachtrag.

Obschon ich bei allen bisher vorgeführten Gattungen des einfachen Contrapunktes durchweg nur ein und denselben Cantus firmus für die Dur- und ebenso auch nur einen desgleichen für die Molltonarten verwendet habe, so ist es doch keineswegs nöthig, bei dem Studium dieses Kunstzweiges ein ähnliches consequentes Festhalten an einem solchen gegebenen Gesange zu beobachten; denn um in dieser Schreibart möglichst viel Erfahrung zu machen, ist es sogar besser, wenn man mit dem Cantus firmus zuweilen abwechselt, und ich stelle daher dem Schüler für diesen Zweck die folgenden 24 Bässe (in allen Dur- und Molltonarten) zur Verfügung, von welchen er sich bei seinen Uebungen bald des einen und bald des andern bedienen kann.

C-dur.

I.

A-moll.

II.

G-dur.

III.

E-moll.

IV.

V.

D-dur.



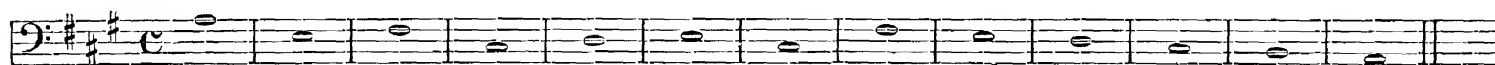
VI.

H-moll.



VII.

A-dur.



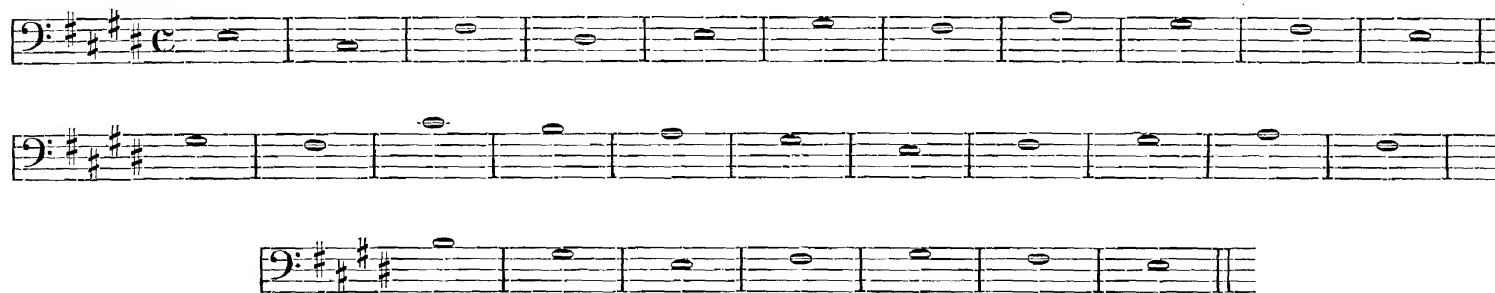
VIII.

Fis-moll.



IX.

E-dur.



X.

Cis-moll.



XI.

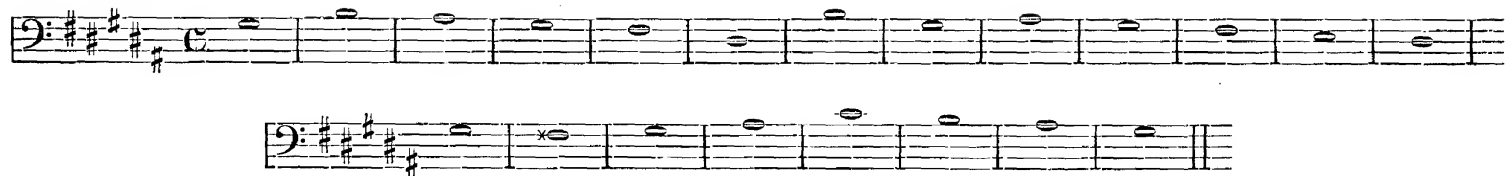
H-dur.





XII.

Gis-moll.



XIX.

Es-dur.



XX.

C-moll.



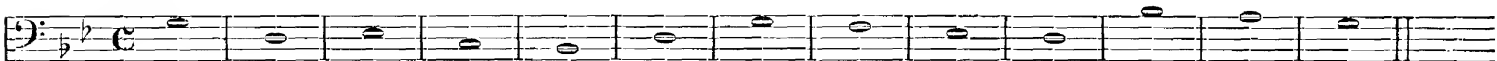
XXI.

B-dur.



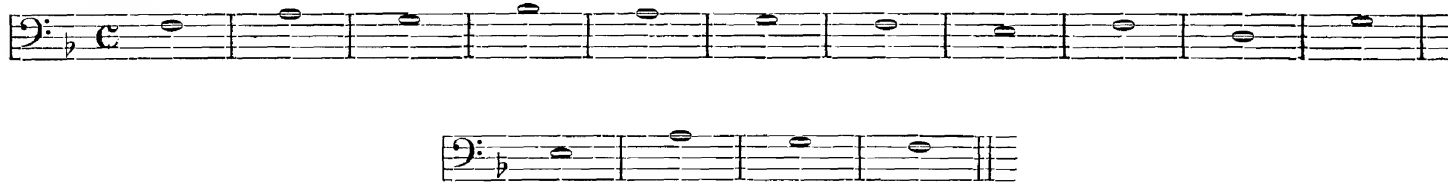
XXII.

G-moll.



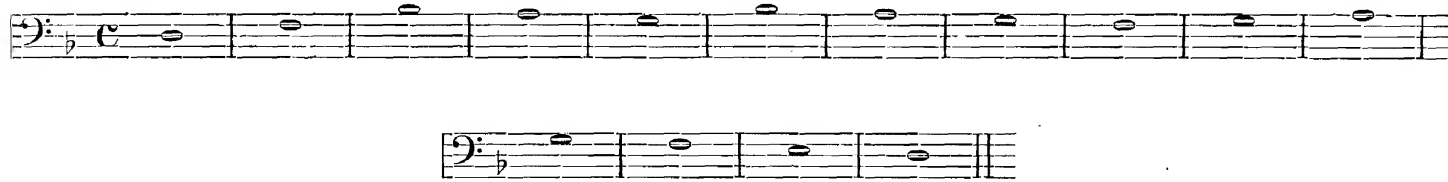
XXIII.

F-dur.



XXIV.

D-moll.



Dass bei der Uebertragung (Transposition) dieser Bässe in andere Schlüssel mit Rücksicht auf die Lage der betreffenden Stimmen verfahren, und folglich eine andere dafür geeignete Tonart gewählt werden muss, ist selbstverständlich.

## VIII.

## Von den Nachahmungen.

Bisher war es die Aufgabe, sich in den verschiedenen Gattungen des einfachen Contrapunktes zu üben, wozu stets ein Cantus firmus die eigentliche Grundlage bildete, und man hatte durch diesen für jedes Beispiel wenigstens schon etwas Positives, nach welchem man sich richten konnte. Nun sollen aber auch ohne einen Cantus firmus contrapunktische Sätze erfunden werden, und zwar solche, bei welchen die zuerst eintretende Stimme von einer oder mehreren folgenden Stimmen in allen ihren melodischen und metrischen Bewegungen nachgeahmt wird, so dass demnach die anfangende Stimme jeder später eintretenden gleichsam als Vorbild dient.

Solche Nachahmungen können indessen nicht nur von der Prime bis zur Ober- und Unteroktave auf allen diatonischen Tonstufen bald früher und bald später eintretend in der geraden und in der Gegenbewegung, sondern auch in der Vergrößerung, in der Verkleinerung, in der vergrößerten Gegenbewegung, in der verkleinerten Gegenbewegung, mit Unterbrechung durch Pausen, in der rückgängigen Bewegung, in der rückgängigen Gegenbewegung und mit dem Eintritte auf andern Takttheilen ausgeübt werden.

Es ist jedoch nicht immer möglich auch die halben und ganzen Töne welche eine Melodie oder ein Motiv enthält, in der nachahmenden Stimme genau zu erwiedern und man unterscheidet daher die hier angegebenen Arten von Nachahmungen in strenge und freie. Wenn nämlich die nachahmende Stimme jedes Intervall der ihr vorausgehenden Stimme in derselben Grösse beantwortet, so nennt man das eine strenge Nachahmung, welche sich am natürlichsten im Einklange oder in der Oktave (und mit Hilfe von Versetzungszeichen auch in der Quinte oder Quarte) bilden lässt; zum Beispiel:

1.

Nachahmung in der Unteroktave.

2.

Nachahmung in der Unterquinte.

Findet aber bei der nachahmenden Stimme im Vergleiche zu der vorhergehenden mitunter eine Differenz statt, so dass die halben Töne manchmal durch ganze und ebenso die ganzen durch halbe (oder überhaupt die kleineren Intervalle durch grössere und die grösseren durch kleinere) erwiedert werden, dann ist es eine freie Nachahmung. Zu den freien Nachahmungen gehören besonders diejenigen, die sich von der Sekunde, Terze, Sexte und Septime ausgehend bilden.

Das folgende Beispiel zeigt den Entwurf von einer Nachahmung in der Unterseptime, in welcher die differirenden Intervalle mit einem darüberstehenden Kreuze angemerkt sind.



Einer zweckentsprechenderen Modulation wegen kann man in der freien Nachahmung auch zuweilen eine Sekunde durch eine Terze, eine Terze durch eine Quarte, oder eine Quarte durch eine Quinte und so fort ein jedes Intervall einen Ton höher oder tiefer beantworten, die Metrik muss sich aber in beiden Stimmen stets gleich bleiben; zum Beispiel:



Eine Hauptbedingung bei allen Nachahmungen, wenn dieselben contrapunktischer Art sein sollen, ist jedoch diese: dass bei denselben ein Ineinandergreifen der daran theilnehmenden Stimmen stattfindet, und es muss daher die nachahmende Stimme schon vor der Beendigung der ihr vorausgehenden oder doch wenigstens mit der letzten Note derselben eintreten, indem sonst eine solche Nachahmung nur als eine gewöhnliche Wiederholung anzusehen wäre, woran der Contrapunkt keinen Antheil hat; man müsste denn eine jede Repetition einer Melodie oder eines kurzen Motivs für eine contrapunktische Nachahmung gelten lassen wollen. So besteht zum Beispiel der folgende Satz nur in einer Wiederholung in der höheren Oktave und könnte deshalb auch eben so gut nur in einer Stimme vorgetragen werden.

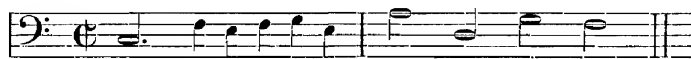


Solche melodische Nachahmungen hängen mehr von der Erfindungsgabe als von der Geschicklichkeit eines Componisten ab, und bedürfen demnach keiner besonderen Uebung. Hingegen ist aber das nachstehende Beispiel durchweg contrapunktisch (also eine contrapunktische Nachahmung), weil dasselbe nicht ohne zwei selbstständig geführte Stimmen gebildet werden kann.



### Von den zweistimmigen Nachahmungen in der geraden Bewegung.

Bevor ich theils in der strengen und theils in der freien Schreibart über alle Arten von Nachahmungen Beispiele gebe, will ich für diejenigen hiernach Studirenden, welche mit den praktischen Vortheilen um solche zu bilden noch nicht vertraut sind, eine kurze Anleitung vorausgehen lassen, und in dieser Absicht das folgende Motiv von zwei Takten zu einer Nachahmung in der Oktave wählen.



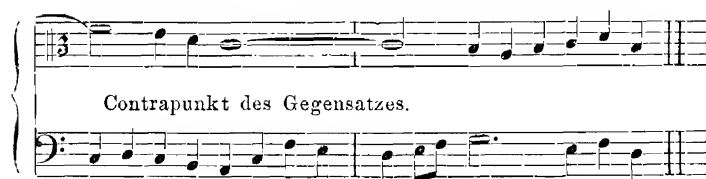
Dieses Motiv oder Thema, wenn man es so nennen will, wird nun in einer andern Stimme in die höhere Oktave gesetzt und alsdann mit der unteren Stimme ein Gegensatz dazu gebildet, welcher zugleich als Fortsetzung des Themas anzusehen ist; zum Beispiel:



Nun wird der Gegensatz zuerst wieder in die nachahmende Stimme übertragen und hernach in der Unterstimme gegen diesen abermals contrapunktirt, wodurch sich folgendes Resultat ergibt:



Der Gegensatz in die nachahmende Stimme übertragen.



In dieser Weise fährt man so lange fort die eine Stimme in die andere zu übertragen, bis sich eine geeignete Stelle für einen Schluss darbietet.

Hat nun der Schüler diese Erklärung verstanden, dann muss er seine Uebungen darnach anstellen und sich in allen möglichen Eintrittten versuchen; er muss nämlich die nachahmende Stimme bald früher und bald später und auch auf verschiedenen Tonstufen eintreten lassen, wodurch er die Erfahrung machen wird, dass jedes beliebige Motiv in irgend einer Weise nachgeahmt werden kann.

Man ist jedoch keineswegs dazu verpflichtet die Nachahmung von Anfang bis zu Ende eines Beispiels nur in einer Stimme festzuhalten; es ist im Gegentheil als eine sehr nützliche Uebung anzusehen, wenn man die Stimmen in ihrer Aufeinanderfolge abwechseln lässt, so dass bald die eine und bald die andere Stimme ein nachzunehmendes Motiv ergreift; zum Beispiel:



Dieser Satz enthält zwei Nachahmungen in der Unteroktave und zwei desgleichen in der Oberoktave; man kann aber einen Satz auch so abfassen, dass die Nachahmung jedesmal auf einer andern Tonstufe geschieht; zum Beispiel:

Nachahmung in der Oberquinte.



In der Obersekunde.



Ich lasse nun verschiedene Beispiele von zweistimmigen Nachahmungen in der geraden Bewegung auf allen Tonstufen vom (Einklange bis zur Oktave) folgen.

Im Einklange.



In der Obersekunde.



In der Untersekunde.



In der Oberterze.



In der Unterterze.



In der Oberquarte.



In der Unterquarte.



In der Oberquinte.



In der Unterquinte.



In der Obersext.



In der Untersext.



In der Oberseptime.







In der Unterseptime.



In der Oktave.



Man kann zu einer Nachahmung auch eine freie Ober-, Mittel- oder Unterstimme setzen; ich gebe indessen von dieser Art nur das folgende Beispiel, welches eine Nachahmung in der Oberquarte und einen obligaten Bass enthält; rathe aber dem Schüler sich in ähnlichen Beispielen auch mit einer freien Mittel- und Oberstimme zu versuchen.

Nachahmung in der Oberquinte.



Basso continuo.



### Von den dreistimmigen Nachahmungen in der geraden Bewegung.

Die Nachahmungen zu drei Stimmen können ebenfalls sowohl im Einklange, in der Oktave, als auch auf allen andern Tonstufen gebildet werden, und man verfährt damit gerade so, wie vorher bei den zweistimmigen; man entwirft nämlich dazu ein diesem Zwecke entsprechendes Motiv, überträgt dasselbe in eine zweite und von dieser in eine dritte Stimme. Ist dies geschehen, dann contrapunktirt man mit der zuerst eingetretenen Stimme gegen die zweite. Dieser Contrapunkt, welcher zugleich die Fortsetzung der Hauptmelodie bildet, wird alsdann der zweiten und sofort auch der dritten Stimme angereiht, wodurch die Nachahmung der zweiten und dritten Stimme so lange fortgesetzt werden kann, bis die erste schliesst.

Bezüglich der nacheinander eintretenden Stimmen ist zu bemerken: dass der Eintritt der dritten Stimme meistens von dem der zweiten abhängt, weil die dritte Stimme gewöhnlich in demselben Verhältnisse zur zweiten Stimme stehen muss, in welchem die zweite zur ersten steht. Wenn daher die zweite Stimme die erste im Einklange nachahmt, so ahmt die dritte Stimme die zweite entweder gleichfalls im Einklange oder in der Oktave nach; enthält aber die zweite Stimme eine Nachahmung in der Obersekunde, dann hat die dritte Stimme in der Regel eine solche in der Oberterze (oder in der Untersekte) der zuerst eingetretenen Stimme. Tritt ferner die zweite Stimme auf der Oberterze der ersten ein, so geschieht der Eintritt der dritten am natürlichsten in der Oberquinte (oder in der Unterquarte) der ersten Stimme u. s. f.

Diese Art der Eintritte ist indessen nur besonders bei canonischen Nachahmungen zu beobachten, und auch hier hauptsächlich nur dann, wenn die dritte Stimme in derselben Entfernung von der zweiten, als die zweite von der ersten eintritt; denn geschieht zum Beispiel der Eintritt der dritten Stimme um einen oder zwei Takte später, so kann dieselbe auch auf jedem andern Intervalle, welches mit den beiden vorhergehenden Stimmen in einem consonirenden Verhältnisse steht, eintreten.

Der Anfang eines dreistimmigen (oder auch eines mehrstimmigen) imitatorischen Satzes kann mit jeder daran theilnehmenden Stimme und also mit der Ober-, Mittel- oder Unterstimme gemacht werden; doch wählt man dazu am besten diejenige Aufeinanderfolge der Stimmen, durch welche die befriedigendste Harmonie und die zweckmässigste Stimmenlage erzielt wird. Hier folgen nun mehrere Beispiele von dreistimmigen Nachahmungen verschiedener Art.

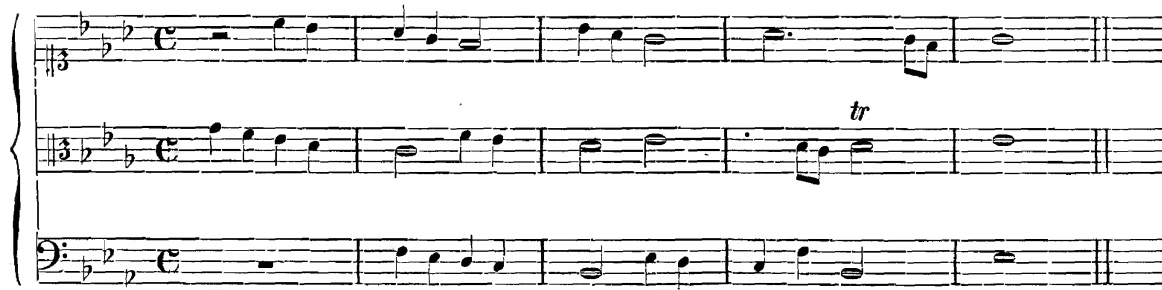
Mit allen Stimmen im Einklange.



In der Unterquinte und Unternote.



In der Oberquarte und Unternote.



In der Unterquinte und Unterundecime.



In der Unteroktave.



### Von den vierstimmigen Nachahmungen in der geraden Bewegung.

Auch bei diesen hat man dasselbe Verfahren zu beobachten wie bei den vorhergehenden zwei- und dreistimmigen Nachahmungen. Man überträgt nämlich das nachzuahmende Motiv wieder nach einem gleichmässigen Verhältnisse in die drei folgenden Stimmen, contrapunktirt alsdann mit der ersten Stimme gerade so gegen die zweite, wie mit der zweiten gegen die dritte und mit der dritten gegen die vierte. Auf diese Weise wird eine Stimme der andern so lange nachgebildet, bis sich ein geeigneter Abschluss für dieselben darbietet.

Ich gebe hiervon gleichfalls einige Beispiele mit Nachahmungen auf verschiedenen Tonstufen und mit verschiedener Aufeinanderfolge der Stimmen.

Mit allen Stimmen im Einklange.

In der Unterquarte, Unterseptime und Oberquinte.

NB.

In diesem Beispiele ahmt der Sopran den Quartensprung der vorhergehenden Stimmen durch einen Quintensprung nach, was bei freien Nachahmungen erlaubt ist.

Noch eine Nachahmung in der Unterquarte, Unterseptime und Oberquinte.

Der Eintritt des Sopranes erscheint hier im Vergleiche zu dem des Tenores und Basses um einen Takt verzögert.

Mit allen Stimmen in der Oktave.

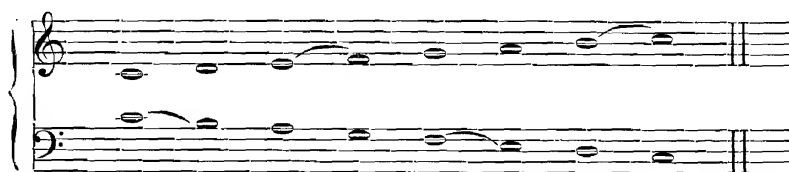


## IX.

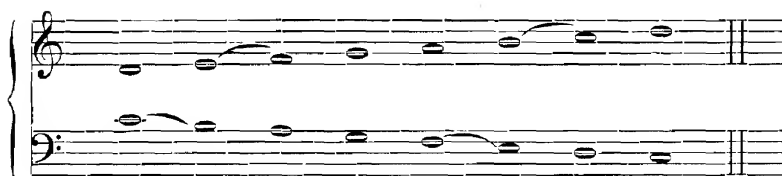
## Von den Nachahmungen in der Gegenbewegung.

Wie schon die Ueberschrift anzeigt, besteht diese Art der Nachahmung darin: dass die nachahmende Stimme alle Töne der ihr vorausgehenden Stimmen in entgegengesetzter Richtung vorträgt, was ebenfalls auf jeder Tonstufe geschehen kann.

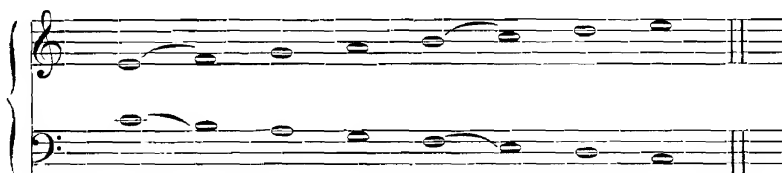
Um zu erfahren in welcher Weise die Töne in der Gegenbewegung erwiedert werden, ist es von Vortheil wenn man zuvor diejenigen Tonleitern, in welchen man eine derartige Nachahmung bilden will, ihrer Haupttonleiter gegenüberstellt. Treffen alsdann in beiden Tonleitern die halben und ganzen Töne zusammen, so entsteht dadurch eine Nachahmung in der strengen Gegenbewegung; im andern Falle (wo nämlich die halben und ganzen Töne nicht zusammentreffen) erhält man eine Nachahmung in der freien Gegenbewegung. Das Zusammentreffen der halben und ganzen Töne findet indessen nur bei solchen entgegenstehenden Tonleitern statt, wo die eine derselben von der Oberterze oder Untersexta des Haupttones ausgeht, weshalb denn auch nur durch diese Tonleitern Nachahmungen in der strengen Gegenbewegung, durch alle andern aber nur welche in der freien Gegenbewegung entstehen. Für Nachahmungen im Einklange oder in der Oktave muss man daher die folgenden zwei Tonleitern einander entgegenstellen:



woran sich alsdann erkennen lässt, dass der Ton c durch c, der Ton d durch h, und der Ton e durch a beantwortet wird, sowie: dass bei denselben die ganzen Töne durch halbe und die halben Töne durch ganze nachgeahmt werden müssen. In welcher Weise sich die Töne bei einer Nachahmung in der Obersekunde, Obernone oder Unterseptime einander erwiedern, zeigen die zwei nächsten Tonleitern an.



Auch hier stimmen die halben und ganzen Töne ebensowenig überein als bei den vorhergehenden Tonleitern, weshalb auch aus diesen nur Nachahmungen in der freien Gegenbewegung gebildet werden können. Dafür stellen sich aber die nun kommenden Tonleitern, durch welche die Nachahmungen in der Oberterze (oder Untersekte) hervorgehen, als die eigentliche und alleinige Grundlage der strengen Gegenbewegung dar:



denn ihre halben und ganzen Töne treffen wie man sieht, genau zusammen.

Chromatische Intervalle können bei den Nachahmungen in der freien Gegenbewegung im Allgemeinen nur als Durchgangstöne gebraucht werden, (und auch selbst dann nur mit Auswahl) weil sie als Bestandtheile eines Akkordes angewandt, meistens zu heterogen gegen einander überstehen; denn bei einer Nachahmung in der Oktave müsste zum Beispiel cis durch ces und dis durch b beantwortet werden, was demnach die Veranlassung zu unmotivirten Modulationen sein würde. Bei einer Nachahmung in der strengen Gegenbewegung kann man sich jedoch auch in harmonischer Beziehung der folgenden chromatischen Gänge bedienen:



weil hier der Abstand von einer Tonart zur andern kein so gross ist. — Aber obschon sich bei den freien Nachahmungen in der Gegenbewegung die chromatischen Gänge nur theilweise als praktisch erweisen, so können hingegen einer beabsichtigten Modulation wegen, oder auch um einen übermässigen Quartensprung zu vermeiden, einzelne Töne ohne Bedenken besonders erhöht oder erniedrigt werden, was man in den zwei letzten der nun folgenden zweistimmigen Beispiele finden wird, in welchen hierauf Bedacht genommen wurde.

### Zweistimmige Nachahmungen in der Gegenbewegung auf verschiedenen Tonstufen.

Im Einklange.



In der Obersekunde.



In der Oberterze.



Noch eine Nachahmung in der Oberterze, worin alle in der strengen Gegenbewegung gebräuchlichen chromatischen Intervalle zur Anwendung kommen.



In der Oberquarte.



In der Oberquinte.



In der Obersexta.



In der Oberseptime.



Bei einer dreistimmigen Nachahmung in der Gegenbewegung steht die zuletzt eintretende Stimme gewöhnlich wieder in der geraden Bewegung mit der ersten. Man kann aber auch die zweite Stimme in der geraden und die dritte in der Gegenbewegung eintreten lassen. Ich gebe hier jedoch nur ein Beispiel der ersten Art.

### Dreistimmiges Beispiel in der strengen Gegenbewegung.



Nun folgt noch ein vierstimmiges Beispiel, in welchem die erste und zweite Stimme von der dritten und vierten Stimme in der strengen Gegenbewegung nachgeahmt wird.

### Vierstimmiges Beispiel in der strengen Gegenbewegung.





## X.

## Von den Nachahmungen in der Vergrößerung.

Wenn eine Stimme einer andern in Noten von doppeltem Werthe nachgebildet wird, so heisst das eine Nachahmung in der Vergrößerung. Eine solche Nachahmung kann gleichfalls auf verschiedenen Tonstufen in der geraden und in der Gegenbewegung zu zwei und mehr Stimmen ausgeübt werden, wiewohl man dieselben gewöhnlich nur zweistimmig und auch dann nur entweder im Einklange oder in der Oktave antrifft. Die Construction von derartigen Nachahmungen ist dieselbe als bei den vorherigen; man entwirft also wieder zuerst ein Motiv, überträgt es mit vergrösserten Noten in die zweite Stimme, und contrapunktirt alsdann mit der ersten Stimme dagegen u. s. w.

Ich werde nun von jeder Art einige Beispiele geben, wonach der Schüler seine eigenen Uebungen anzustellen hat. Damit jedoch die vergrösserte Stimme der als Muster vorausgehenden in ihrer äusseren Gestalt so ähnlich als möglich wird, will ich in allen Beispielen auch zugleich die Taktart derselben verhältnissmässig vergrössern, obschon man sich im praktischen Gebrauche nicht daran bindet und alle Stimmen nur in einerlei Taktart notirt.

## Zweistimmige Nachahmung in der Vergrößerung.

In der Oktave.

NB.

In der Unterdecime.

NB.



Die in den vorstehenden Beispielen mit einem NB. bezeichnete Note gibt die Stelle an, wie weit in denselben die vergrösserte Nachahmung beobachtet wurde.

Um eine dreistimmige Nachahmung in der Vergrösserung zu machen, lässt man die dritte Stimme in demselben Verhältnisse zur zweiten eintreten, in welchem die zweite Stimme zur ersten eingetreten ist, und contrapunktirt alsdann stets mit den früher eingetretenen Stimmen gegen die später eingetretenen.

### Dreistimmige Nachahmungen in der Vergrösserung.



In der Unterterze und Unterquarte.

Damit in einer solchen Nachahmung die dritte Stimme eine cadenzmässige Fortschreitung erhält, muss man schon bei dem Entwurfe des anfangenden Motivs darauf Rücksicht nehmen, was auch in den vorstehenden und in den nachfolgenden vierstimmigen Beispielen geschehen ist, bei welchen überhaupt ganz dasselbe Verfahren stattfindet.

#### Vierstimmige Nachahmungen in der Vergrösserung.

In der Oktave.

In der Untersekunde, Unterterze und Unterquarte.



## XI.

### Von den Nachahmungen in der Verkleinerung.

Bei diesen wird die nachahmende Stimme der ihr vorausgehenden in kleineren Notengattungen nachgebildet, was gleichfalls auf verschiedenen Tonstufen von zwei bis zu vier Stimmen geschehen kann, wiewohl man es meistens nur zweistimmig in der Oktave oder im Einklange zu thun pflegt. Besondere Erläuterungen hierüber zu geben, finde ich jedoch nicht für nöthig, indem die Anlage dieser Nachahmungsart ganz die nämliche wie bei allen vorhergehenden ist, und ich lasse daher von derselben sogleich einige Beispiele folgen, an welchen der Schüler das vielleicht noch zu wissen Begehrende hinlänglich erfahren wird.

#### Zweistimmige Nachahmungen in der Verkleinerung.

In der Oktave.



Ein etwas ausführlicheres Beispiel in der Oktave.

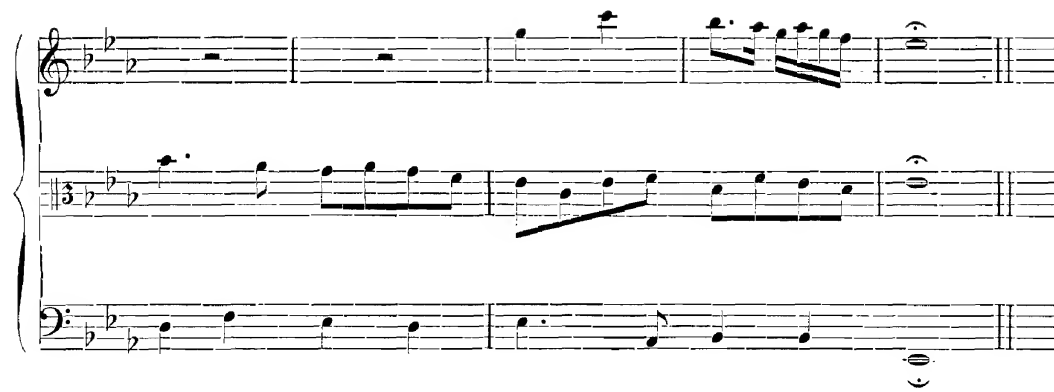
Nun folgt noch ein Beispiel, in welchem beide Stimmen zugleich schliessen, was nur dann, wenn die nachahmende Stimme in der Terze oder Sexte eintritt, geschehen kann, weil bei einer Nachahmung in der Oktave mit den zwei letzten Noten verbotene Oktaven unvermeidlich sein würden.

In der Obersexta.

Bei drei- und vierstimmigen Nachahmungen in der Verkleinerung fällt die zuletzt eintretende Stimme natürlich nur sehr kurz aus; denn ein Motiv von zwei Allabrevtaktten gibt schon bei drei Stimmen nur zwei  $\frac{2}{4}$ -Takte und bei vier Stimmen nur einen  $\frac{2}{4}$ -Takt, wovon man sich an den zwei folgenden Beispielen überzeugen kann.

### Dreistimmige Nachahmung in der Verkleinerung.

In der Oktave.



Vierstimmige Nachahmung in der Verkleinerung.

In der Oktave.



## XII.

### Von den Nachahmungen in der vergrösserten und verkleinerten Gegenbewegung.

Sowohl für die eine wie für die andere Art dieser Nachahmungen ist hier eine Erklärung nöthig, weil beide ganz denselben Regeln als die vorhergehenden Nachahmungen in der Vergrößerung und Verkleinerung unterworfen sind, weshalb ich auch sogleich die nachstehenden Beispiele davon gebe.

#### Nachahmungen in der vergrösserten Gegenbewegung.

In der Oktave

In der Unterquinte

#### Nachahmungen in der verkleinerten Gegenbewegung.

In der Oktave.



Den Beschluss dieser Nachahmungsarten mit vergrößerten und verkleinerten Notengattungen soll das folgende sechsstimmige Beispiel machen, in welchem drei verschiedene Nachahmungen enthalten sind. Der erste Sopran wird hier nämlich vom Tenore und der zweite Sopran vom Alte in der geraden Bewegung, aber auch zugleich der erste Sopran vom zweiten, und der Tenor vom Alte in der Gegenbewegung nachgeahmt, während die zwei Bässe das Hauptmotiv als Nachahmung in der Vergrößerung vortragen.



Dieses Beispiel ist wegen den dazu gewählten Taktarten von besonderem Interesse, weil sich im  $\frac{6}{8}$ - und  $\frac{12}{8}$ -Takte nur ein Motiv wie das vorstehende, welches lauter Noten von gleichem Werthe enthält, für Nachahmungen in der Vergrößerung oder Verkleinerung schickt; dagegen bleibt aber der  $\frac{3}{8}$ - und  $\frac{3}{4}$ -Takt (so wie überhaupt alle dreitheiligen Taktarten) ganz davon ausgeschlossen.



### XIII.

#### Von den durch Pausen unterbrochenen Nachahmungen.

Wenn bei einer nachahmenden Stimme jedem einzelnen Tone eine Pause vorher geht, so entsteht dadurch eine unterbrochene Nachahmung, welche gleichfalls in der geraden und in der Gegenbewegung auf verschiedenen Tonstufen ausgeführt werden kann. Ich beschränke mich jedoch nur auf die drei folgenden Beispiele, wovon das erste eine Nachahmung in der Unteroktave, das zweite eine desgleichen in der Oberquinte und das dritte eine Nachahmung in der Gegenbewegung enthält.

Unterbrochene Nachahmung in der Unteroktave.



In der Oberquinte.



In der Gegenbewegung.



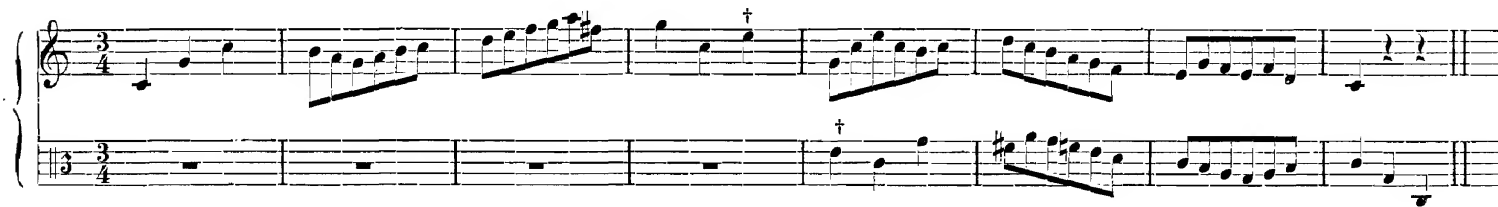
## XIV.

## Von den Nachahmungen in der rückgängigen Bewegung.

Eine rückgängige Nachahmung ist: wenn eine Stimme von einer andern rückwärts, das heisst von ihrer letzten zur ersten Note nachgeahmt wird; was sowohl in der geraden als in der Gegenbewegung geschehen kann. Um eine solche zu machen, wählt man eine einfache Melodie von zwei oder vier Takten, überträgt dieselbe rückwärts (also mit der letzten Note anfangend) in eine andere Stimme und setzt alsdann die erste Stimme den Regeln des zweistimmigen Satzes gemäss bis zum Schlusse fort. Dabei hat man aber schon gleich im Entwurfe darauf Bedacht zu nehmen, dass der erste Takt durch seine Versetzung in die rückgängige Bewegung (wo er zum letzten Takte wird) eine gute Schlussform gewährt. Auch muss man in einer zu diesem Zwecke bestimmten Melodie solche Figurationen vermeiden, die rückwärts gelesen eine gefühlswidrige Metrik zu Gehör bringen, wozu besonders punktirte Noten eine Veranlassung geben, und man thut daher wohl, in der anfangenden Stimme bis zu dem Eintritte der in die rückgängige Bewegung versetzten keine Verlängerungspunkte anzuwenden.

Das erste von den zwei folgenden Beispielen enthält eine Nachahmung in der rückgängigen geraden Bewegung und das zweite eine desgleichen in der rückgängigen Gegenbewegung.

## Nachahmung in der rückgängigen geraden Bewegung.



## Nachahmung in der rückgängigen Gegenbewegung.



Um sich zu überzeugen ob ein Thema richtig in die rückgängige Gegenbewegung versetzt ist, darf man nur das Blatt umkehren, wo alsdann die versetzte Stimme ganz dieselbe Melodie enthalten muss, wie die zuerst eingetretene Musterstimme.

Derartige Nachahmungen können auch auf solche Weise construirt werden, dass man einen jeden Takt für sich allein in der rückgängigen geraden oder rückgängigen Gegenbewegung imitirt, wovon ich ebenfalls noch zwei Beispiele hersetzen will.

Ein Beispiel, wo jeder Takt besonders in der rückgängigen Bewegung nachgeahmt wird.



Ein Beispiel, wo jeder Takt besonders in der rückgängigen Gegenbewegung nachgeahmt wird.



## XV.

### Von den Nachahmungen auf andern Takttheilen.

Bei allen bis jetzt vorgekommenen Nachahmungen war der Eintritt der zweiten Stimme wenigstens einen halben Takt von der zuerst eingetretenen entfernt; man lässt aber auch manchmal die nachahmende Stimme schon im zweiten Takttheile eintreten, während die anfangende Stimme im ersten eingetreten ist, wodurch beide Stimmen eine verschiedene Accentuation erhalten. Von dieser Art sind die vier folgenden Beispiele:

In der Unteroktave.





Wie diese in engster Weise gebildeten Nachahmungen, wo die zweite Stimme der ersten so zu sagen auf dem Fusse folgt, zu mancherlei musikalischen Neckereien benützt werden können, soll das nun kommende vierte Beispiel beweisen, welches man als den ersten Theil eines Scherzo nehmen kann.



Die Nachahmungen gehören unzweifelhaft mit zu den vorzüglichsten Kunstmitteln, welche das Interesse an einer Composition zu steigern vermögen, denn sie fördern den Fluss und inneren Zusammenhang derselben, und tragen ausserdem auch noch sehr zur thematischen Entwicklung ihrer Hauptmotive bei, wovon uns viele Meisterwerke Zeugniss ablegen.

Wenn nun auch nicht zu leugnen ist, dass sich für einige der hier vorgekommenen Nachahmungsarten nur äusserst selten eine passende Gelegenheit zur Anwendung in einer Composition darbietet, so ist damit keineswegs auch zugleich gesagt, dass sie sich in einer solchen ganz unpraktisch erweisen; denn dem durchbildeten schaffenden Künstler bleibt es stets vorbehalten, eine jede contrapunktische Combination, sobald dieselbe seinem Zwecke entspricht, zu benützen und zu verwerthen.

## XVI.

Ich habe nun den Schüler noch auf eine besondere, ebenfalls sehr vortheilhafte Uebung in der imitatorischen Schreibart aufmerksam zu machen, welche darin besteht: dass man zu einem eigens dazu bestimmten Basse verschiedenerlei Nachahmungen zu setzen sucht. In dieser Absicht werde ich die auf- und abwärtsgehende Tonleiter als bleibende Grundstimme wählen, und darauf mehrere zwei- und dreistimmige Nachahmungen bilden; zum Beispiel:

### Zweistimmige Nachahmungen mit einer Tonleiter als Grundbass.

1.

2.

3.

4.

5.

6.

Eines regelmässigen Abschlusses wegen wird es nicht immer möglich, die nachahmende Stimme der vorhergehenden bis zur letzten Note ähnlich zu machen, und man braucht deshalb die Nachahmung auch nur so lange fortzusetzen, als es in Bezug auf den Schluss geschehen kann. Nun folgen noch sechs

### Dreistimmige Nachahmungen mit einer Tonleiter als Grundbass.

1.

2.



3.



4.



5.





## XVII.

### Von dem figurirten Chorale.

Die Figuration eines Chorales erstreckt sich nicht sowohl auf die Veränderung seiner Melodie, als vielmehr auf die denselben in melismatischer Weise begleitenden Stimmen.

Eine derartige Arbeit gehört unstreitig mit zu den verdienstlichsten welche die Kunst darbietet, weshalb auch die berühmtesten Männer der älteren und neueren Zeit ihr Wissen und Können daran zu bethätigen suchten.

In formeller Hinsicht kann ein Choral auf dreierlei Arten bearbeitet werden. Die erste und einfachste Art ist diejenige, wo die an der Figuration theilnehmenden Stimmen nur in Gemeinschaft mit dem Chorale eintreten und auch mit demselben schliessen; so dass dieser gleichsam den Cantus firmus bildet, nach welchem sich die anderen Stimmen richten müssen.

Von grösserer Bedeutung in Betreff der Form ist die zweite Art, in welcher man den Choral durch ein Vorspiel einleitet, alsdann die einzelnen Strophen desselben durch Zwischenspiele von einander absondert und auf die letzte Strophe ein kurzes Nachspiel folgen lässt.

In dieser Form tritt also der Choral nicht so selbstständig auf als in der vorhergehenden; dafür erhalten aber die andern Stimmen desto mehr Geltung, indem sich diese nun freier bewegen und in einer mannigfacheren Figuration hervortreten können.

Die dritte Art einen Choral zu bearbeiten besteht in der Disposition eines Doppelchores zu zweimal vier Stimmen, wovon der eine Chor den figurirten Choral vorträgt, indess der andere nach Beendigung einer jeden Strophe (oder auch schon früher) mit einem Zwischenspiele einfällt, und auf diese Weise einen Gegensatz zum ersten Chore bildet.

Sowohl bei der ersten als bei der zweiten Art dieser hier angegebenen figurirten Choralförmigen kann die Choralmelodie in jeder der vier Singstimmen liegen; doch eignet sich dieselbe am wenigsten für den Bass.

Ich werde nun verschiedene Beispiele von figurirten Choräle hersetzen, bei deren Bearbeitung zugleich auf die freie Schreibart Bedacht genommen ist, was der Schüler bei seinen Uebungen ebenfalls nicht versäumen darf, wenn er sich darin die nöthige Routine verschaffen will.



### Dreistimmige figurirte Choräle der ersten Art.

Das erste worauf man bei der Bearbeitung eines Chorales überhaupt zu sehen hat, ist seine harmonische Construction, und um dieser schon im voraus gewiss zu sein, thut man wohl, den Choral zuvor in lauter Noten von gleichem Werthe zu entwerfen und hernach bald diese und bald jene von den Begleitungsstimmen mit Figurationen auszuschnücken, ohne jedoch die zu Anfang festgestellte Harmonie wesentlich zu verändern. Dieses Verfahren muss man so lange beibehalten, bis man sich sicher genug fühlt, die Stimmen frei nach seinem Willen correct und fließend führen zu können.

Die nachstehenden Beispiele sind in dieser Weise construiert.

#### I.

Choral: Jesu meine Zuversicht —

Canto.

#### II.

Choral: Meinen Jesum lass' ich nicht —

Canto.



# Vierstimmige Choräle dieser Art.

## I.

Choral: Herr ich habe missgehandelt —



Sollen jedoch bei einer solchen Figuration die Stimmen in nachahmender Weise eintreten, dann wählt man hierzu am zweckmässigsten ein kurzes Motiv, sucht dasselbe in jeder Stimme mit dem Chorale in Verbindung zu bringen, und arbeitet hernach eine Stimme nach der andern aus; zum Beispiel:

II.

Choral: Vom Himmel hoch da komm ich her —

The musical score is for the hymn 'Vom Himmel hoch da komm ich her'. It consists of a vocal part labeled 'Canto' and a piano accompaniment. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 3/4. The score is divided into three systems, each with four staves. The first system shows the vocal entry and the beginning of the piano accompaniment. The second system continues the accompaniment with more complex figuration. The third system concludes the piece with a final cadence. The piano part features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests, creating a rich texture that supports the vocal line.

Figurierte Choräle der zweiten Art.

In dieser wird also der Choral durch ein Vorspiel eingeleitet, seine mittleren Strophen durch Zwischenspiele abgesondert, und alsdann der letzten Strophe ein Nachspiel beigelegt, wobei man sich zuvor das Nachstehende zu merken hat.

Das Vorspiel kann in freier Figuration oder auch in nachahmender Weise geschehen; auch kann das dazu gewählte Motiv auf die erste Strophe der Choralmelodie Bezug haben oder ein ganz selbstständiges sein, was natürlich nur von der Intension des Componisten abhängt.

Weder das Vorspiel noch die Zwischenspiele sollen unverhältnissmässig lange sein, doch kömmt es dabei auf einen Takt mehr oder weniger nicht an. Manchmal verzögert man auch den Eintritt des Chorals absichtlich, um das Verlangen darnach mehr anzuregen.

Bei keinem Einschnitte darf ein förmlicher Abschluss mit allen Stimmen zugleich stattfinden; es ist im Gegentheil von guter Wirkung, wenn sich mit der letzten Note einer Strophe zuweilen eine gebundene Dissonanz hören lässt.

Ich gebe nun zuerst ein dreistimmiges Beispiel dieser Art, alsdann aber auch noch ein solches zu vier und zu fünf Stimmen.

### Dreistimmiges Beispiel.

Choral: Herzlich thut mich verlangen —

The musical score is a three-part setting of the hymn 'Herzlich thut mich verlangen'. It is written for three voices (Soprano, Alto, Bass) and piano accompaniment. The score is organized into four systems of staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piano part features a rhythmic accompaniment of eighth and sixteenth notes. The vocal parts enter in a staggered fashion, with the Soprano part starting on a high note and the Bass part on a lower note. The score concludes with a trill (tr) in the Soprano part.

The musical score is written for three voices: Treble, Alto, and Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score consists of five systems of three staves each. The first four systems show a continuous melody in the alto part, which is then imitated by the bass and then the treble. The fifth system shows the end of the piece with a final cadence.

Das Vorspiel von diesem Chorale beginnt mit der ersten Strophe desselben in kleineren Noten durch den Alt, welcher vom Basse bis zum siebenten Takte nachgeahmt wird, wo alsdann der Choral eintritt. Ein ähnliches Verfahren findet auch bei dem folgenden vierstimmigen Chorale statt, in welchem aber das anfangende Motiv während des ganzen Beispiels festgehalten ist, was ich bei der leichteren Auffindung wegen jedesmal durch ein Accentzeichen auf dessen erster Note angegeben habe.

Vierstimmiges Beispiel.

Choral: Ach Gott und Herr —

The musical score is written for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. It is in the key of D major (two sharps) and 3/4 time. The score is divided into four systems, each containing four staves. The first system shows the beginning of the piece, with the Soprano and Alto parts starting on whole notes and the Tenor and Bass parts starting on half notes. The second system continues the melody, with the Soprano and Alto parts moving to half notes and the Tenor and Bass parts moving to quarter notes. The third system shows the Soprano and Alto parts moving to half notes and the Tenor and Bass parts moving to quarter notes. The fourth system concludes the piece, with the Soprano and Alto parts moving to half notes and the Tenor and Bass parts moving to quarter notes. The score is written in a clear, legible style with standard musical notation.



Das nun kommende (fünfstimmige) Beispiel ist für den Tenor, zwei Violinen, Viola und Violoncello bestimmt. In demselben sind zwei Hauptmotive enthalten, welche sich bis zum Schlusse in mannigfacher Zusammenstellung hören lassen. Die drei ersten Takte im Basse zeigen das eine Motiv und der sechste Takt das andere, wobei noch zu bemerken ist, dass das zweite Motiv aus einer doppelten Verkleinerung der ersten Strophe des mit dem neunten Takte im Tenor eintretenden Choraes besteht.

Fünfstimmiges Beispiel.

The first system of musical notation consists of five staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The bottom three staves are in bass clef with the same key signature and time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, indicating a complex harmonic structure.

The second system of musical notation continues the five-voice example. It features five staves with the same key signature and time signature as the first system. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, indicating a complex harmonic structure.

The third system of musical notation continues the five-voice example. It features five staves with the same key signature and time signature as the first system. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, indicating a complex harmonic structure. The word "Canto." is written above the fourth staff in this system.





The first system of musical notation consists of five staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The second staff is in treble clef with a key signature of two flats. The third staff is in treble clef with a key signature of two flats. The fourth staff is in treble clef with a key signature of two flats. The fifth staff is in bass clef with a key signature of two flats. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.



The second system of musical notation consists of five staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats. The second staff is in treble clef with a key signature of two flats. The third staff is in treble clef with a key signature of two flats. The fourth staff is in treble clef with a key signature of two flats. The fifth staff is in bass clef with a key signature of two flats. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. A trill (tr) is marked above a note in the top staff.



The third system of musical notation consists of five staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats. The second staff is in treble clef with a key signature of two flats. The third staff is in treble clef with a key signature of two flats. The fourth staff is in treble clef with a key signature of two flats. The fifth staff is in bass clef with a key signature of two flats. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.



The first system of musical notation consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first staff features a melodic line with trills marked 'tr' on the first and third measures. The second staff provides a harmonic accompaniment. The third staff is a piano part with a 3/4 time signature, showing a steady eighth-note accompaniment. The fourth staff is a piano part with a 3/4 time signature, showing a steady eighth-note accompaniment. The fifth staff is a bass line with a 3/4 time signature, showing a steady eighth-note accompaniment.



The second system of musical notation consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first staff features a melodic line with trills marked 'tr' on the first and third measures. The second staff provides a harmonic accompaniment. The third staff is a piano part with a 3/4 time signature, showing a steady eighth-note accompaniment. The fourth staff is a piano part with a 3/4 time signature, showing a steady eighth-note accompaniment. The fifth staff is a bass line with a 3/4 time signature, showing a steady eighth-note accompaniment.



The third system of musical notation consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first staff features a melodic line with trills marked 'tr' on the first and third measures. The second staff provides a harmonic accompaniment. The third staff is a piano part with a 3/4 time signature, showing a steady eighth-note accompaniment. The fourth staff is a piano part with a 3/4 time signature, showing a steady eighth-note accompaniment. The fifth staff is a bass line with a 3/4 time signature, showing a steady eighth-note accompaniment.

The first system of musical notation consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff has a similar melodic line with some rests. The third staff is a piano accompaniment with eighth notes. The fourth staff is a piano accompaniment with a single note. The fifth staff is a piano accompaniment with eighth notes.

The second system of musical notation consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature has two flats. The first staff contains a melodic line with a trill (tr) and a grace note (^). The second staff has a similar melodic line. The third staff is a piano accompaniment with eighth notes. The fourth staff is a piano accompaniment with a single note. The fifth staff is a piano accompaniment with eighth notes.

The third system of musical notation consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature has two flats. The first staff contains a melodic line with a trill (tr) and a grace note (^). The second staff has a similar melodic line. The third staff is a piano accompaniment with eighth notes. The fourth staff is a piano accompaniment with a single note. The fifth staff is a piano accompaniment with eighth notes.

### Figurirte Choräle der dritten Art.

Wie ich schon früher erklärt habe entstehen diese durch den Gebrauch von Doppelchören.

Wenn nämlich an der Bearbeitung eines Chorales zwei Chöre Theil nehmen, so trägt der eine Chor nur den Choral (und zwar: entweder nur in gleichen Noten oder figurirt) vor, während der andere Chor mit der letzten Note einer jeden Strophe des Chorales, oder auch schon früher einfällt, und auf diese Weise einen Gegensatz zum ersten Chore bildet.

Da indessen ein Doppelchor nur durch zwei verschiedene Texte bedingt sein kann, so werde ich hier ein ausführliches Beispiel dieser Art geben, in welchem der erste Chor den Choral mit möglichst einfacher Figuration vorträgt, damit er gegen den zweiten Chor, der eine lebhaftere Stimmenführung enthält, gehörig contrastirt.

### Weihnachtschoral in der Form eines Doppelchores.

**Erster Chor.**

Fürch-tet nicht des Him-mels Klar-heit, sie

Fürch-tet nicht des Him-mels Klar-heit, sie

Fürch-tet nicht des Him-mels Klar-heit, sie

Fürch-tet nicht des Him-mels Klar-heit, sie

**Zweiter Chor.**

Sünder, Sünder, die ihr wart ge-boren,

Sünder, Sünder, die ihr wart ge-boren,

Sünder, Sünder, die ihr wart ge-boren,

Sünder, Sünder, die ihr wart ge-boren,

strah - let euch in Gnad' und Wahr - - heit;

strah - let euch in Gnad' und Wahr - - heit;

strah - let euch in Gnad' und Wahr - - heit;

strah - let euch in Gnad' und Wahr - - heit;

euch ist der Hei - - -

euch ist der Hei - land heut' ge - - bo - ren euch der

euch ist der Heiland heut'ge - bo - ren, der

euch ist der Hei - land heut' ge -

o za - get und er - - schre-cket nicht!

o za - get und er - schre-cket nicht!

o za - - get und er - schre - cket nicht!

o za - - - - get und er - schre - cket nicht!

land heut'ge - bo - ren, in Davids Stadt in Davids Stadt der Herr der

Hei - land heut'ge - bo - ren, in Davids Stadt der

Hei - land heut'ge - bo - ren, in Davids

bo - ren, heut'ge - bo - ren, in Davids Stadt der

Sieh' ich ver - kün - de nicht

Sieh' ich ver - kün - de nicht

Sieh' ich ver - kün - de nicht

Sieh' ich ver - - kün - de nicht

Christ der Herr der Christ. So that mit

Herr der Christ. So that mit fro - - - hem Mund mit fro - hem Mund so that mit

Stadt der Herr der Christ. So that mit fro - - - hem Mund mit fro - hem

Herr der Christ. So that mit fro - - - hem

Je - - - ho - - - vah's Straf - ge - - - richt.

Je - - - ho - - - vah's Straf - - ge - richt.

Je - - - ho - - - vah's Straf - - ge - richt.

Je - - - ho - - - vah's Je - ho - vah's Strafge - - richt.

fro - - - hem Mund mit fro - hem Mund mit fro - hem Mund die Weihnachts-

fro - - - hem Mund mit fro - hem Mund die Weihnachts-

Mund so that mit fro - hem Mund mit fro - hem Mund die Weih - - - nachts-

Mund mit fro - - - - - hem Mund mit fro - - hem Mund die Weihnachts-

Gro - - sse

Gro - - sse

Gro - - sse

Gro - - sse

bot - - - schaft kund die Weihnachts - bot - - schaft kund

bot - - - schaft kund die Weihnachts - bot - - - schaft kund

bot - schaft die Weihnachts - bot - - - schaft kund die Weihnachts - bot - schaft kund

bot - - - schaft kund die Weihnachts - bot - - - schaft kund

Freu - de für al - - le Welt

Freu - de für al - - le Welt

Freu - de für al - - le Welt

Freu - de für al - - - le Welt

Got - - - tes En - gel Got - - - tes En - gel, und mit ihm

Got - tes En - gel Gottes En - gel,

Got - - - tes En - gel Got - tes En - gel, und mit ihm

Got - tes En - gel Got - tes En - gel,

die sie er - - - hält

die sie er - - hält

die sie er - - - hält

die sie er - - - hält

war und mit ihm war und mit ihm war und mit ihm

und mit ihm war und mit ihm war und mit ihm

war und mit ihm war und mit ihm war und mit ihm

und mit ihm war und mit ihm war und mit ihm

ver - - - kün - - det Got - - tes En - - gel euch!

ver - - - kün - - det Got - - tes En - - - gel euch!

ver - - - kün - - det Got - - - tes En - - - - gel euch!

ver - - - - kün - - det Got - - tes En - - - - gel euch!

war die Hee-res - - schaar der Himm-li-schen und

war die Hee-res - - schaar der Himm-li-schen und

war die Hee-res - - schaar der Himm-li-schen der

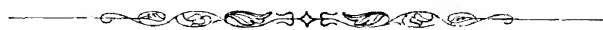
Hee - - res - - - - schaar der Himm - - - li - -



Musical score for "Lob - ten Gott" in 3/4 time. The score includes four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are:

lo - - - - ten Gott und lob - - - - ten Gott.  
 lob - - ten Gott und lob - ten Gott und lob - ten Gott.  
 Himm - li - sehen und lob - - - - ten Gott.  
 sehen und lob - ten Gott und lob - ten Gott.

Indem ich nun somit die Lehre von den figurirten Chorälen (und auch die des einfachen Contrapunktes) beschliesse, rathe ich dem Schüler angelegentlichst, nicht zu versäumen, die hierauf bezüglichen Werke der älteren Meister eifrig zu studiren, unter welchen ihm besonders die Oratorien, Motetten und Orgelcompositionen von J. S. Bach reichlichen Stoff zum Nachdenken über die Mannigfaltigkeit der Formen in dieser Musikgattung darbieten werden.



## Berichtigungen.

- Seite 1, Zeile 14 von unten lies 1706 anstatt 1796.  
" 4, System 5 von oben Takt 2 lies a anstatt f.  
" 11, System 1 v. o. Takt 1 lies e f d e anstatt e f d f.  
" 27, Zeile 3 v. o. lies stufenweise anstatt Stufenweise.  
" 31, System 3 v. o. Takt 6 lies g anstatt c.  
" 33, System 2 v. u. Takt 6 gehört die Zahl 5 unter a anstatt unter g.  
" 41, fehlt an den Beispielen das Taktzeichen, nämlich:  $\frac{3}{2}$ .  
" 48, System 4, 5 und 6 v. o. fehlt der Sopran-, Alt- und Bassschlüssel.  
" 49, System 4 v. o. Takt 6 lies 3 anstatt 8.  
" 51, System 5 v. o. lies c anstatt e, und System 10 Takt 4 lies g anstatt e.  
" 55, System 6 v. o. lies den Bassschlüssel anstatt den Altschlüssel und  
System 10 den Sopranschlüssel anstatt den Altschlüssel.  
" 59, System 8 v. o. fehlt die Anmerkung des Cantus firmus.  
" 62, lies C-moll anstatt E-moll und C-dur anstatt g-dur.  
" 68, lies: Mit dem Cantus firmus im Basse anstatt im Tenore.  
" 69, Zeile 1 lies C-dur anstatt g-dur.  
" 70, System 3 v. u. Takt 7 fehlt die Anmerkung des Cantus firmus.  
" 71, System 1 v. o. fehlt die Anmerkung des Cantus firmus.  
" 73, System 6 v. o. Takt 6 lies h anstatt cis.  
" 80, lies C-dur anstatt D-dur.  
" 178, Zeile 3 v. u. lies Chorälen anstatt Choräle.

